This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,386,515

The
German-American
Goethe Library

University of Michigan.

~~E. G. A. 7.~~
838
G60
G86f
v.2.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Neue Folge.

28016

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Neue Folge.

Berlin,
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Goßmann.
1875.

Vorbemerkung.

Die in diesem Bande enthaltenen Aufsätze sind, die größere Hälfte des letzten ausgenommen, bereits in zum Theil doppelter Gestalt einzeln gedruckt worden. Nr. I erschien zuerst in der Nationalzeitung, II und III in den Preußischen Jahrbüchern, IV, V und VI in der Spener'schen Zeitung, VII in den Preußischen Jahrbüchern, VIII zuerst in Westermann's Monatsheften, dann in den (bei Rümpler erschienenen) Essays, IX und X zuerst im Morgenblatte, dann in den Essays, XI, XII und XIII in den Preußischen Jahrbüchern, XIV in der Spener'schen Zeitung und XV bis Seite 436 in den Preußischen Jahrbüchern. Sämmtliche Stücke sind genau durchgesehen, zum Theil umgearbeitet.

Baden-Baden, im Oktober 1875.

H. G.

Inhalt.

		Seite
I.	Der Maler Wiertz	1
II.	Schinkel als Architekt der Stadt Berlin	31
III.	Rauch's Biographie von Friedrich Eggers	54
IV.	Die Ruinen von Ephesus	62
V.	Athenische Todtenkrüge	72
VI.	Die Gallerien von Florenz	78
VII.	Engel und Liebesgötter	94
VIII.	Das Theater des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig	142
IX.	Shakespeare's Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant	183
X.	Alfieri und seine Tragödie Mirra	225
XI.	Hamlet's Charakter	266
XII.	Raphael's eigene Bildnisse	293
XIII.	Die beiden Holbein'schen Madonnen zu Dresden und Darmstadt	331
XIV.	Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein	352
XV.	Cornelius und die ersten funfzig Jahre nach 1800	360

Der Maler Wiertz.

1874.

Das Atelier Wiertz' gehört zu den Sehenswürdigkeiten Brüssels. Es enthält beinahe sämmtliche Werke eines während der letzten drei Jahrzehnte in Belgien thätigen Malers, der es in seinem Vaterlande zu bedeutender Berühmtheit gebracht hat, außerhalb desselben jedoch weniger bekannt ist. Die Wiener Ausstellung hat Wiertz' Namen und Werke den meisten Besuchern wahrscheinlich zum ersten Male vorgeführt. In Berlin waren Photographien kaum aufzutreiben.*)

Die Thätigkeit und der Lebenslauf dieses Mannes haben eine gewisse Wichtigkeit. Ich wüßte keinen neueren Künstler, dessen Entwickelung so sehr unter der Einwirkung der Mächte sich vollzogen hätte, welche bei dem heutigen Umschwunge des allgemeinen Zustandes maßgebend sind. Bildende Künstler ersten Ranges haben sich bisher immer durch hochgestellte Persönlichkeiten gefördert gesehen: kunstverständige Fürsten sind es zuletzt gewesen, an welche sie sich anschlossen. In Wiertz dagegen steht ein Künstler vor uns, der einen andern Weg

*) Die Herren Amsler und Ruthardt, ohne deren uneigennütziges und verständnißvolles Eingreifen kunstgeschichtliche Studien nach mancher Richtung bei uns unmöglich wären, ließen die Blätter eigens aus Brüssel kommen.

einschlug und dem es gelungen ist, darauf das zu erreichen, was von frühauf sein Ziel war: Ruhm, Gloire.

Antoine Wiertz kam zur Welt 1806 in Dinant als der Sohn eines armen Arbeiters, er starb 1865 in Brüssel. Zwei enthusiastische Biographen berichten über ihn. Der eine, sein Freund Dr. Watteau, der noch bei Wiertz' Lebzeiten einen beschreibenden Katalog seiner Werke verfaßte, welchem die Lebensbeschreibung vorausgeht. Der andere, Louis Labarre, Wiertz' journalistischer Verehrer und Verbündeter vom ersten Auftreten an, der sein Leben beschrieben und seine Briefe herausgegeben hat. Diese Briefe sind willkommen, denn aus der bombastischen, alle Zeiten und Thatsachen durcheinander werfenden Schreibweise beider Biographen ist schwer sich herausfinden. Außerdem besitzen wir Wiertz' gesammelte Oeuvres littéraires.

Welcherart Schulbildung er genossen, wird nirgends erwähnt. Nach Mittheilung einiger Züge, welche bei dem Kinde bereits deutlich erkennen lassen, wozu es berufen sei — Zeichen übrigens, die, wie ich hier nebenbei bemerke, in den Kinderjahren auch der unbedeutendsten Künstler eben so stark hervorzutreten pflegen wie bei den großen Meistern — ging Wiertz mit etwa 15 Jahren nach Antwerpen, um die Akademie zu besuchen. Watteau läßt ihn eine nächtliche Vision haben. Eine in einen Mantel gehüllte Gestalt, den spanischen Hut tief ins Gesicht gedrückt, steht vor ihm. In der Hand eine Fahne mit sechs glühenden Buchstaben ANVERS. Auf diese deutet er, Rubens natürlich, welcher seinen einstigen Nachfolger auf die Stätte seines Ruhmes verweist. Labarre berichtet einfacher: ein reicher Einwohner von Dinant habe einen von Wiertz höchst naturgetreu geschnitzten Frosch dem Könige zu Gesichte gebracht, welcher darauf hundert Gulden jährlich für die Zeit des Akademiebesuches in Antwerpen bewilligte.

Dort, in einer Mansarde ein kümmerliches Dasein führend, in selbstgewählter Einsamkeit Träumen von Ruhm hin-

gegeben, die ihn in den Augen seiner Mitschüler als einen seltsamen, halbverrückten Menschen erscheinen ließen, ist seine einzige Sorge bereits das Zusammenschleppen gleichsam der ersten Fundamente, auf denen sich sein himmelhohes Ruhmesdenkmal dereinst erheben soll. Fest stand für ihn, daß er dazu berufen sei, Rubens fortzusetzen. Nicht darum handelte es sich, den großen Vorgänger zu erreichen, sondern von vornherein, ihn hinter sich zu lassen, da einzusetzen, wo Rubens aufgehört, weil das Jahrhundert, in dem Rubens lebte, sein Genie sich nur bis zu einer gewissen Grenze entfalten ließ. Tag und Nacht — denn seine Nächte nahm er zu Hülfe — bereitete sich Wiertz zehn Jahre lang für diese Aufgabe vor. Es scheint, daß neben den akademischen Studien damals politische, religiöse und Romanlektüre, natürlich französische, nebenherlief, auch Uebersetzungen klassischer Autoren muß er gelesen haben, jedoch diese gewiß nicht vorwiegend. Alles kam darauf an, den ersten Preis bei der Konkurrenz zu gewinnen. 1828 versucht es Wiertz zum ersten Male, damals bereits seinen Briefen zufolge völlig gewiß, als Sieger hervorzugehen; allein 1832 erst gelingt ihm das. Der grand prix de Rome, d. h. der erste offizielle Lorbeerkranz nebst Reisestipendium nach Italien wird gewonnen. Le chemin de la gloire m'est ouvert, schreibt er nach Hause.

Belgien, durch eine von Frankreich bewirkte Revolution frisch von Holland losgerissen, war damals das Land, in welchem die neuesten Ideen Maßstab für den Aufbau einer Konstitution gewesen waren, deren Einrichtungen Allem entsprechen sollten, was ein freies Volk verlangen könnte. Nirgends läßt sich das Wachsthum volksthümlicher Parteiregierung so gut studiren, als an der Vegetation des belgischen Musterstaates. Alle Vortheile und Nachtheile zeigen sich dort in organischer Entwickelung. Zu dem, was mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt wurde, gehörte die öffentliche Kunst-

pflege. Wer den ersten römischen Preis empfangen hatte, war Gegenstand offizieller Höflichkeit besonderer Art. Wiertz empfing Standespersonen, man gab ein Diner ihm zu Ehren, eine Soirée, bei der ein Minister erschien, es fehlte nichts, um demjenigen, der vom Staate ausgezeichnet worden war, auch gesellschaftlich eine vorzügliche Stellung anzuweisen.

Die erste Etappe vor Italien sollte Paris sein, wo Wiertz ein Jahr lang sich aufhielt. Seine Absicht war, sich dort als Porträtmaler Geld zu verdienen, er bietet Bildnisse zu 100, 75, zuletzt 50 Francs aus, findet aber keine Bestellungen. Endlich heftet er einen Zettel an seine Thür: Porträts gratis! ohne besseren Erfolg. Dies der erste frappante Zug seines Wunsches, Aufsehen zu erregen. Und dazu gleich ein zweiter. Im Gespräch mit einigen Bekannten, die ihn aufsuchen, weil er sich ein paar Wochen eingeschlossen hatte, debattirt man über Erfolg und Nichterfolg beim Publikum. Wiertz behauptet, auf der Stelle ein Publikum von 3000 Menschen um sich sammeln zu wollen, springt, einen Malerhut auf dem Kopfe, einen Mantel um, eine Guitarre an einem Bande über die Schulter geworfen, die Treppen herab, eilt auf den Boulevard, wo er, ein baumstarker Mensch, sich mitten in den Strom der Spaziergänger stellt und die Guitarre zu spielen beginnt. Natürlich, daß eine mehr und mehr anwachsende Menge um ihn stehen bleibt, die er nach einiger Zeit mit aufgehobenem Arme durchschneidet und verschwindet. Dieser Zug läßt erkennen, wie das Bedürfniß, Mittelpunkt allgemeiner Aufmerksamkeit zu sein, damals schon in ihm entwickelt war.

Im Herbste 1833 wird die Reise nach Italien angetreten. Wiertz sieht zum erstenmale die Werke der großen Meister im eigenen Lande, allein jetzt schon nicht allein, um sie zu bewundern, sondern vielmehr, um ein Urtheil über sie zu fällen, pour les juger, wie seine Worte sind. Kaum hat er Raphael's und Michelangelo's römische Fresken gesehen, als sein erster

Gedanke ist, Werke zu schaffen, welche größer wären als diese. In seinem Atelier, in das Niemand Zutritt erhält, spannt er eine Leinwand von ungeheuren Dimensionen aus und beginnt, ohne Modell und andere künstlerische Hülfsmittel, denn seine Absicht ist, der Welt zu zeigen, was Wiertz, ganz auf sich beschränkt, zu leisten im Stande sei, „den Kampf der homerischen Helden um den Leichnam des Patroklus," das Gemälde, um das in der Folge selber dann soviel gekämpft worden ist.

Diese Arbeit unternahm er, als er fast 30 Jahre zählte. Ein Jahr darauf wurde sie fertig ausgestellt und die (nach Labarre) sechstausend Künstler in Rom staunen sie an. Thorwaldsen soll von dem Gemälde gesagt haben, wer das gemalt habe, müsse ein Riese sein.

Dieser Ausspruch scheint für Wiertz von großer Bedeutung gewesen zu sein, da Labarre mehrfach darauf zurückkommt. Er wurde als eine Art Adelsdiplom betrachtet und benutzt. Daß Wiertz ein „Riese" sei, ist von jetzt an das Symbol derer, welche an seine Mission glauben. Der früheste Gläubige war sein Vetter Gilain Disière gewesen, ein Arbeiter aus Dinant, den Labarre deshalb am höchsten stellt, weil er „par simple intuition" Wiertz' große Zukunft erkannte, als dieser ihn 1828, bei jener ersten verunglückten Preisbewerbung vor seine Arbeit gestellt und zum Richter zwischen sich und der Jury gemacht hatte. Wiertz also, der sich nun bereits als von Natur erhaben empfand über seinen Zeitgenossen, kehrt 1837 nach Hause zurück, wohin er außer der aufgerollten Leinwand des Kampfes um Patroklus mannigfache andere Gemälde mitbringt. Jetzt begegnet er Labarre, welcher Redakteur war und sich zuerst für ihn erklärte: das erste Regiment, das übergeht! Beide verstehen sich und der Feldzug wird begonnen. Die übrigen Blätter, welche Wiertz' Größe ignoriren oder ablehnen, werden angegriffen. Er, als „Sohn des Volkes," steht an der Schwelle einer neuen Entwickelung

der Kunstgeschichte! Alles, was die Künstler vergangener Tage geleistet haben, muß demzufolge neu taxirt und beurtheilt werden! Raphael und Michelangelo sind Schooßkinder günstiger Umstände „enfants gatés des circonstances"; ohne die Lockung elenden Goldes würde keines ihrer Werke vorhanden sein! Und selbst Rubens ist nicht viel höher anzuschlagen, der für Geld seinen Genius dem ersten Besten unterwürfig machte, der ihm die Bestellung für das Gemälde hatte zukommen lassen.

Nur eine contemporaine Macht gab es noch, welche Wiertz respektirte und deren freiwillige Anerkennung er in Güte zu erwerben wünschte, bevor er auch hier zu Gewaltschritten überging, das Pariser Publikum. Soviel Rücksicht nimmt er sogar auf dieses, daß er die Ausstellung des Patroklus im eigenen Vaterlande hinausschob, um das Werk 1839 (weil er 1838 zu spät damit gekommen) im Louvre auf die große Exposition zu geben. Mit dieser Leinwand und einigen andern Werken macht er sich im genannten Jahre nach Paris auf, liefert sie ein und erwartet mit ungeheuren Hoffnungen die Eröffnung der Säle.

Hier nun sollte er eine jämmerliche Erfahrung machen.

Sei es, daß für die außerordentlichen Maaße seiner Werke in der That kein besserer Platz vorhanden war, sei es, daß man sie böswillig schlecht unterbrachte, so daß sie, wie Wiertz behauptet, nicht zu sehen waren; genug, sie wurden nicht gesehen, sie wurden einfach gar nicht bemerkt. Mit kochender Wuth im Herzen — wir finden bei Labarre eine genaue Beschreibung des Zustandes dieser Tage — muß Wiertz Zeuge sein, wie Tag für Tag die Menge keine Augen für ihn hat, während sie das, seiner Meinung nach, jämmerliche Zeug dicht unter und neben seinen Gemälden aufmerksam bewundert. All seine Bitten um gerechtere Aufstellung sind vergebens. Schon an der Grenze, beim Wiedereinpacken hatten die französischen Douaniers einen Nagel durch das Gemälde getrieben, jetzt sah er es durch Nichtachtung beschimpft oder, wo es die Jour-

nale überhaupt erwähnten, durch einige wenige boshafte Zeilen lächerlich gemacht. Sein Glaube an freiwillige Unterordnung der Menschen unter die Uebermacht des Genius empfing hier den entscheidenden Stoß, doch nur, um seine Energie zu rücksichtslosem Vorgehen zu reizen. Paris mußte vernichtet werden. Diese Stadt war jetzt für ihn „die Schule des Verbrechens", „das Land des Selbstmordes". Wiertz schrieb seitdem „Paris" nicht mehr ohne einen Blitz im Zickzack darüber zu zeichnen, als Symbol dessen, was die Stadt verdiente und zu erwarten hätte. Labarre's Biographie ist eine umständliche Chronik für diese Einzelheiten.

Fest stand, daß, um zu wirken, vor allen Dingen jetzt Ruhm mit Gewalt geschafft werden müsse. Eine Art Zwangsanleihe auf sichere Anerkennung der Zukunft hin sollte erhoben werden. Verschiedene Vorschläge finden wir in Wiertz' Briefen besprochen. So z. B. soll zum Erstaunen der Welt plötzlich die Nachricht durch die Blätter gehen, der Kaiser von Rußland habe Wiertz einen Orden verliehen. Wir erinnern uns, daß Kaiser Nikolaus damals als der Beherrscher eines Eldorado's für Künstler und Genies galt, welchen, einmal von ihm anerkannt, Aussicht auf unerschöpfliche Belohnungen sich aufthat. Dann, nachdem er diese Reklame verworfen, sollte sie dahin lauten: Overbeck, Cornelius und andere bedeutende Deutsche Künstler hätten Wiertz Zeichen höchster Anerkennung zukommen lassen. Auch das unterblieb, statt dessen erschien in den Blättern eine schneidende Herausforderung an Frankreich, wo Künstler wie Publikum gleich unwissend seien. Mitten in diese literarischen Anstrengungen hinein kam jedoch ein neuer Schlag: auch in Brüssel hatte Wiertz die Ausstellung beschickt und muß jetzt eines Tages in der Zeitung lesen, es sei ihm von Sr. Majestät dem Könige in besonderer Appreciation seines Talentes die „kleine bronzene, oder, wie Wiertz sie nennt: kupferne Medaille" verliehen worden.

Mit einem „rire éclatant“ wurde vom Künſtler dieſe Demüthigung aufgenommen. Ohne Weiteres abzuwarten, verfaßt er einen Dankbrief an die belgiſche Kommiſſion, der ſofort in den Blättern gedruckt erſcheint. In höhniſchen Wendungen ſucht er zuerſt die Perſon des Königs, in deſſen Namen dieſe Medaillen verliehen zu werden pflegen, zum Ziel ſeines Spottes zu machen, um dann den Miniſter und die Kommiſſion zu verſpotten.

Der Miniſter nahm ſich die Sache ad notam und behielt ſeine Medaille. Wiertz aber fühlt ſich jetzt im rechten Fahrwaſſer. Er richtet ein neues Schreiben an das Miniſterium, eine Art Manifeſt, das wiederum ſofort von Labarre in deſſen „Charivari“ gedruckt wird. Wiertz ſpricht darin zuerſt von dem ungemeinen Aufſchwunge, den die Kunſt in Belgien genommen habe. Dem Miniſter liege die Pflicht ob, denſelben durch löbliche Maßregeln noch zu befördern. Darauf eine Reihe von Vorſchlägen zu dieſem Zwecke, lauter problematiſche, aber doch ſachgemäße Propoſitionen.

Mit einer ebenſo plötzlichen als unbefangenen Wendung geht Wiertz dann aber auf ſeine eigene Perſon über, von der bis dahin keine Rede war. Erlauben Sie, Herr Miniſter, hebt er an, nun auszuſprechen, was ich zu leiſten gedenke. „Permettez que je vous expose ici ce que m'inspirent mon courage et mon devouement.“

„Mitten in der Kathedrale von Antwerpen gebietet, vom höchſten Throne der Kunſt herab, Rubens' „Kreuzabnahme“ Ehrfurcht.“

„Dieſem unnachahmlichen Urbilde der Vollendung gegenüber will ich zu beweiſen ſuchen, was mein Pinſel vermöge.“

„Ich werde in dieſem Kampfe unterliegen; allein, wie es einſt ſüß für die trojaniſchen Helden war, durch die Lanze des Achill zu verbluten, ſo will auch ich eine ruhmvolle Niederlage erleiden.“

Hierzu nun verlangt Wiertz Folgendes vom Ministerium: Eine Leinwand von achtzig Fuß Länge, welche „das Schlachtfeld für diesen Wettstreit" sein soll, und ein Atelier, das nach des Künstlers Angaben gebaut werden müsse. Wiertz verzichtet auf jede persönliche Remuneration, allein die Regierung trägt die Kosten der Arbeit. Zugleich giebt sie ihm die formelle Zusicherung, sein Werk werde auf ewige Zeiten neben Rubens' „Kreuzabnahme" seinen Platz behalten. Stelle die Regierung, schließt Wiertz, ihm nicht das Atelier sofort, immédiatement, zur Verfügung, so werde er an das Volk appelliren. Man werde sehen, daß es noch Bürger in Belgien gebe ꝛc.

Zu gleicher Zeit — Wiertz operirt immer nach verschiedenen Seiten gleichzeitig — versucht er sich an Paris zu rächen, und hier hat er den ersten großen Erfolg zu verzeichnen.

Es war vorauszusehen, daß man nach seinen beleidigenden Angriffen keines seiner Gemälde auf den Louvre-Ausstellungen fernerhin zulassen werde. Trotzdem macht Wiertz für 1840 eine neue Sendung fertig: erstens ein Gemälde eigner Arbeit, daneben aber ein zweites, das ihm ein Freund zu diesem Zwecke geliehen hatte und das ein anerkanntes Original von Rubens war. Auf dieses wird ihm erlaubt, seine eigne Signatur zu malen, und beide Stücke gehen als seine Arbeiten nach Paris ab, von wo sie, wie zu erwarten stand, als unbrauchbar zurückgesandt werden. Man kann sich denken, in welcher Weise Wiertz und seine journalistischen Freunde dies gegen die Pariser ausbeuteten, welche einem Werke von Rubens die Ausstellung verschlossen hatten.

Auf sein Schreiben empfängt er vom Minister nun auch Antwort. Man war ohne Zweifel darüber ernstlich zu Rathe gegangen, wie der Mann zu behandeln sei, und schrieb ihm, zu seinem großen Mißvergnügen, einen anerkennenden aber die Sache hinausschiebenden Brief, der zu einer öffentlichen Aktion keinen Stoff enthalten zu haben scheint.

Dies im März 1840. Im Sommer gewinnt Wiertz den öffentlichen Preis in der Konkurrenz für ein Eloge de Rubens, worin er eine vorzügliche literarische Leistung lieferte, wie denn alle seine kritischen Arbeiten gut sind. Im September bietet ihm der Minister einen Orden an. Er wolle zeigen, schreibt Wiertz an Labarre, daß die Leute sich irrten, wenn sie glaubten, er suche nur Skandal und werde jetzt wieder diesen Orden mit Geschrei refüsiren. Im Gegentheil, ärgern wolle er das alberne Volk, indem er ihn ruhig annehme. Alsbald wendet er sich in einem neuen Schreiben an den Minister, das diesmal die Blätter nicht brachten, und bittet um Unterstützung für Ausführung eines ungeheuren Werkes, das er vorhabe. Er sagt darin unter anderm, daß er nicht einmal die Mittel habe, sich anständig anzuziehen.

Was jetzt geschieht, ist höchst charakteristisch. Wiertz zeigt Labarre an, daß ihm vom Ministerium alle seine Forderungen bewilligt seien. Man sollte denken, daß er nun, befriedigt und glücklich, mit allen Kräften an sein neues Werk gegangen sei, dessen Erfolg den langerwarteten Ruhm gewährte; statt dessen theilt er lasch und mißmüthig Labarre die Neuigkeit mit: „Man hat mir Alles zugesagt, was ich verlangte. Es thut mir leid. Denn ich fühle mich nicht im rechten Fahrwasser, wenn ich nichts habe, auf das ich mit den Zähnen losgehen kann.“ „On m'a accordé tout ce que je demandais. J'en suis faché. Car je languis lorsque je n'ai rien à mordre.“ Die Idee, nun kein Märtyrer mehr zu sein, macht ihn unglücklich!

Wie es Wiertz in der Folge dann doch immer wieder dahin gebracht, sich für unbefriedigt zu halten, wie er neue Anforderungen stellte, welche dann auch befriedigt wurden, wie ihm die Regierung endlich ein eigenes großes Atelier baute, in welchem alle Früchte seiner Thätigkeit Aufnahme fanden: die Geschichte dieser Bestrebungen, verbunden mit seiner unab-

lässigen literarischen Agitation, zu verfolgen, ist schon deshalb interessant, weil der Charakter des Mannes stets in voller Offenheit hervortritt, würde hier aber zu weit führen. Seine Briefe stellen ihn durchaus dar wie er ist. Leidenschaftlicher hat nie ein Mensch sich selbst zum Mittelpunkte all seiner Gedanken gemacht. Für Wiertz giebt es nur einen Menschen, der Interesse verdient: er selber. Nur ein Interesse, das die Welt bewegt: für ihn oder gegen ihn zu sein. Nur eins ist wichtig: seine Gegner zu vernichten oder zu bekehren. Mit souveräner Verachtung werden die mitlebenden Maler beurtheilt, zumal die französischen: Leute wie Delacroix, den man mit Rubens, wie Décamps, den man mit Raphael vergleiche! Selbst die öffentliche Lüge hält Wiertz für einen erlaubten Scherz, wo es einen französischen Künstler zu verhöhnen gilt. Indeß diese Dinge dürfen von mir übergangen werden, da eigentlich neue Seiten seines Wesens nicht mehr hervortreten. Dagegen gewährt sein Atelier, das durch seine letztwillige Verfügung in den Besitz der Nation übergegangen ist, den überraschenden vollen Anblick seines wunderbaren Phantasielebens. Bis auf wenige Ausnahmen ist hier seine gesammte Thätigkeit sichtbar.

Im Jahre 1860 betrat ich es zum ersten Male. Heute führt die rue Wiertz dahin und das Café Wiertz liegt dem Atelier gegenüber. Damals lag es ziemlich unbekannt in Gärten außerhalb der Stadt und mein Fiacre mußte sich durchfragen. Wiertz lebte noch.

Durch Baumgruppen erblickt man etwas, das wie die mit Epheu bewachsene Ecke eines griechischen Tempels aussieht. Labarre belehrt uns, daß es die Nachahmung eines der Tempel von Paestum sei. An der Langseite ist der Eingang. Ich bezahlte 50 Centimes zum Besten eines milden Zweckes und fand mich in einem fast Kirchengröße erreichenden, trotz der Helligkeit draußen etwas dämmrigen, weiten

Raume, von deſſen Wänden mich ringsum höchſt mannigfaltige, meiſt in koloſſalen Dimenſionen ausgeführte, ſo durchaus fremdartige Malereien anſahen, daß ich mir wie in eine neue Welt verſetzt vorkam.

Ein bekannter engliſcher Roman erzählt die Schickſale eines Mannes, der in das Land der Pferde gerathen iſt. Der Dichter weiß dieſe Zuſtände ſo natürlich darzuſtellen, daß er in uns das Gefühl hervorbringt, als ſeien dieſe Pferdeexiſtenzen die allein berechtigten auf der Erde und der einzelne Menſch, welcher dahinein gerieth, ein zufälliges verderbtes Naturprodukt, welches ſich kaum ſehen laſſen dürfte. Ein ähnliches Gefühl beſchlich mich, als ich einſam inmitten dieſer neuen Schöpfung ſtand. Mit meinen bisherigen Anſchauungen über Kunſt und mit dem menſchlichen Maßſtabe meiner eignen Körperhöhe befand ich mich unter Darſtellungen, welche nach ganz neuen Prinzipien gemalt, die Formen einer phantaſtiſchen Generation in oft kaum menſchenähnlichen Geſtaltungen mir vor Augen ſtellten, deren Dimenſionen mir ſo ungeheuer erſchienen, daß eine Anzahl kleinerer Gemälde, auf denen die Figuren nur anderthalbe oder doppelte Lebensgröße hatten, wie Miniaturgemälde wirkten.

Meine Blicke fielen auf einen in ſeiner Höhle raſenden Cyklopen. Obgleich die Leinwand die ganze Höhe der Wand einnimmt, ſehen wir die bis an den oberſten Rand der Umrahmung reichende Geſtalt Polyphem's in der Verkürzung gebückt vor uns, indem er in ſeiner Höhle nach Odyß und deſſen Genoſſen wüthend umhertaſtet, die er packen will. Einen der Griechen, der bei der Flucht geſtürzt iſt, hat er, ohne es zu wiſſen, mit ſeinem Fuße erreicht, indem er ihm mit der Spitze des kleinen Zehes gerade ins Auge trat und ihn ſo, wie einen Schmetterling mit der Nadel, auf den Boden geheftet hat, auf dem die Geſtalt ſich in Todesqualen windet. Dächte man dieſen Polyphem ſich emporreckend, ſo würde er das Dach

des Ateliers in die Luft stoßen. Doch ich nenne vor den andern Gemälden Wiertz' erste Produktion, „den Kampf um Patroklus." Zwar ist das Original verkauft, und wir haben hier nur eine spätere Wiederholung allein diese ist, da Photographien den Vergleich zulassen, in vielen Stücken gelungener als die frühere Arbeit.

Was also haben wir vor uns?

Ein aus Reminiscenzen komponirtes Dekorationsstück. Einen unklaren Knäuel aus elephantengroßen Menschen, von denen nicht eine einzige Gestalt originell genannt werden kann. Mit der Geschicklichkeit, die wir meistens bei nachahmenden Talenten antreffen, sind die Körperstellungen so arrangirt, daß der Künstler so selten als möglich in die Nothwendigkeit versetzt wurde, Füße und Hände zeichnen zu müssen. Entweder sind sie verdeckt oder doch zum Theil verdeckt. Keine nennenswerthe Verkürzung der Gestalten, die etwa auf ein genaueres Studium von Rubens hindeutete. In der späteren Wiederholung hat der Künstler hier nachhelfen wollen. Wir sehen Hände und Füße hier besser bedacht, allein auch diese Fäuste sind weder originell noch überhaupt lebendig. Sie packen nicht. Dies Gemälde, das Wiertz, wie erwähnt wurde, ohne Modelle geschaffen hat, zeigt, gleich fast sämmtlichen übrigen Werken des Ateliers, die untrüglichen stets wiederkehrenden Kennzeichen aller Malerei die nicht aus dem intimsten, unabläßigen Naturstudium hervorging: sie bringt es nicht dahin, lebendige Körper darzustellen.

Dagegen auch Wiertz' Stärke springt uns bereits aus seinem Patroklus entgegen. Er ist ein Arrangeur im größten Maßstabe. Er weiß ungeheure Kontraste von Licht und Schatten hervorzubringen. Was dies anbelangt, ist der Patroklus der Beginn einer Reihe von großartigen Leistungen.

Neben ihm sehen wir auf der einen Seite eine andere

homerische Kampfscene, in die sich schwebende Göttinnen einmischen, auf der andern eine seiner berühmtesten Kompositionen „die letzte Kanone“: das siegreich auf den Gewölken seinen Einzug haltende Reich des Friedens. Wie ein ungeheures Gewitter kommt es von rechts heran, während den Boden der Erde unten in unendlichem Gewimmel sich bekämpfende Menschenschaaren bedecken. Die Göttin des Friedens, nach Art allegorischer Figuren wie die Venetianer sie malten, eine von schleppenden schweren großfaltigen Gewändern, man möchte sagen ummauerte Gestalt, deren Arme und Schultern gleichwohl unverhüllt sind, hält in ihren Händen die beiden Theile eines Kanonenlaufes — eines Fünfzigpfünders der dargestellten Größe nach — die sie eben auseinander gerissen hat, gerissen, nicht gebrochen, denn das Metall scheint weich geworden wie schmelzender Siegellack in ihren Händen. Ein Gedränge ähnlicher Gestalten, welche Handwerkszeug, Bücher, Fackeln der Aufklärung und ähnliche Embleme tragen, bringen um sie her mit gleicher stürmischer Wuth vorwärts. Die Göttin ist ein Mittelding zwischen einer Renaissance-Göttin und einer Dame der Halle. Auffallend ist, daß fast alle weiblichen Gestalten bei Wiertz diesen gleichen Typus tragen. Begeisterung, Wildheit und Rohheit vereinigen sich zu einer Mischung, aus der ein Ideal hervorgegangen ist, welches so tief in Wiertz' Phantasie zu nisten scheint, daß es sich hier wohl um früheste Eindrücke handelt, um Anschauungen aus der flämischen Arbeiterbevölkerung Dinants, verbunden mit Rubens' Göttinnen. Wo Wiertz zarte weibliche Gestalten malt, sind es inhaltslose Schatten.

Die infernalische Rohheit der Menschen aber, welche auf der niedrigsten Stufe geistiger Erziehung stehen, hat Wiertz besonders drastisch darzustellen vermocht. Aus dieser Fähigkeit heraus, vereint mit dem Hasse gegen Frankreich, ist eines der Gemälde entstanden, das, obgleich an Ort und Stelle zu

denen von geringerer Dimension gehörig, unter anderen Kunstwerken kolossal genug wirken würde.

Dr. Watteau, der zu jedem Stücke ein oratorisches Programm giebt, holt bei diesem besonders weit aus. Angenommen muß werden, daß Belgien von Frankreich überfallen worden ist; daß eine belgische Stadt mit Sturm genommen wurde; daß die französischen Soldaten, aus Rand und Band, plündernd von Haus zu Haus schwärmen. Ein französischer Troupier ist so in ein Haus eingedrungen, er hat dort eine schutzlose Frau getroffen, die er von Zimmer zu Zimmer verfolgend endlich auf dem Balcon des Hauses erreicht. Alle Kleider sind ihr abgerissen, herabstürzen kann sie sich nicht mehr, weil sein Arm sie eisern umklammert hält: da im letzten Momente kommt Rettung. Auf der Flucht im Hause hat sie, ohne zu wissen, daß sie es that, einen daliegenden Revolver ergriffen, den sie, mit letzter Kraft sich in seinem Arme windend, dem Räuber gegen die Stirne setzt. Der Moment ist dargestellt, wo der auseinanderspringende Kopf des Franzosen sich in etwas verwandelt, was man mit einer platzenden Granate vergleichen könnte. Eine solche Scene, überlebensgroß gemalt, wobei der Maler Alles benutzt, was ihm Rubens für die kolossale nackte Schönheit seiner Heldin irgend zur Verfügung stellte, mußte ihres Eindruckes beim großen Publikum sicher sein. Aber weiter. Vorauszusetzen sei, sagt der Katalog, daß solche Scenen sich ereignen würden. Pflicht jeder Belgierin, sich im Pistolenschießen zu üben. Vorschläge sodann zur Einrichtung nationaler Uebungen zu diesem Zwecke. Und als Schluß: Anerbieten des Künstlers: die Siegerin in diesem öffentlichen Damenschießen gratis zu porträtiren.

Wir haben zu bedenken, daß dies in den vierziger Jahren gesagt wurde, wo man über dergleichen weniger nüchtern als heute dachte. Außerdem entspricht das leicht erregte belgische Naturell diesen Anschauungen. Solche Scenen, grell

theatralisch vorgetragen, mit einem politischen Programm dazu, mußten aufregend wirken, wie sie heute noch thun. Wiertz' Haß gegen Frankreich spricht sich in diesem und anderen Gemälden so gewaltig aus, daß während der Regierung des letzten Kaisers von Frankreich die Photographien dieser Stücke nicht mehr verkauft werden durften. Eines derselben stellt Napoleon den Ersten als finstere, von Flämmchen umspielte Höllenerscheinung dar, zu dem das Volk sich fluchend von allen Seiten herandrängt, seine verstümmelten Glieder und seine Todten ihm entgentragend. Am härtesten aber hat Wiertz den französischen Nationalstolz durch ein Gemälde getroffen, welches gerade über der Thüre angebracht und „Le lion de Waterloo" betitelt ist. Ein Löwe, der einen Adler zerzaust. Hier verleihen die gewaltigen Dimensionen der Darstellung etwas Monumentales, was ihre Wirkung in der That aufs Höchste steigert.

Nach der sozialen Seite hin stehen mit diesen Arbeiten auf einer Stufe Gemälde, welche Tod und Elend im Schooße der Familie zeigen. Ein Sarg, der von Handwerkern, welche ihn eben zugenagelt haben, fortgetragen wird. Heulende Kinder krallen sich mit den Händen daran fest. Der Katalog sagt, daß sie Hunger sterben werden. Eine junge Mutter sodann, es könnte die Fortsetzung desselben Dramas sein, welche durch Entbehrungen wahnsinnig geworden, ihr Kind getödtet hat, von dessen Gliedern sie vor unseren Augen in einem Kessel sich eine Suppe kocht. Auch dies Elend durch die Schuld der Regierung entstanden, wie der Katalog sagt. Das Gemälde ist im höchsten Grade ekelhaft und unwahr. Ebenso unerträglich ein Choleratodter, im Grabgewölbe erwachend und den Sargdeckel aufklemmend, um sich herauszuwinden. Andere Wahnsinns- und Todtenscenen mögen unbeschrieben bleiben. In diesen Arbeiten, deren Genuß den niedrigsten Grad von Bildung voraussetzt, ist auch die Malerei am gröbsten. Einige

sind durch allerlei Vorrichtungen im Atelier so aufgestellt, daß der scheußliche Effekt bis zum Letzten ausgebeutet wird.

Das umfangreichste sämmtlicher Gemälde ist „die Empörung der Hölle gegen den Himmel," dem Kataloge zufolge auf einer Fläche von 1200 Quadratfuß, das Werk, zu dessen Herstellung die Regierung Leinwand und Atelier gab. Es nimmt die Rückwand des Ateliers ein. Die Auffassung entsprang Rubens' und Michelangelo's Darstellungen des jüngsten Gerichtes, nur daß Wiertz, der sehr viel Raum um seine Figuren braucht, nichts als eine zufällige, abgesonderte Episode des Kampfes zwischen Höllen- und Himmelsmächten bei verhältnißmäßig geringer Figurenanzahl gemalt hat. Wir hätten hier ein vorzügliches Coulissenstück vor uns für die Prachtaufführung einer der mannigfachen Opern, in denen die Unterwelt darzustellen ist. Die Burg des Himmels ist als auf dem Gipfel eines Gebirges gelegen angenommen, gegen das die empörten Geister titanenartig Felsen schleudernd emporbringen, während zur Vertheidigung Gesteine herabgerollt werden. Die eine Seite des Gemäldes nehmen Felsen ein, die, auf diese Weise in Bewegung gesetzt, ins Stürzen gerathen sind und den Theil der hier Anstürmenden mit sich hinabreißen werden in eine, durch ein Meer feurig emporzüngelnder Schlangen zur Anschauung gebrachte, unendliche Tiefe. Die Art, wie auf und an den Felsen, in und auf den wogenden Gewölken Geister- und Engelmassen arrangirt sind, die Kraft, mit der das Ganze durch Licht und Schatten und die wildesten Farbeneffekte zu einem Ganzen zusammengebracht wurde, ist bewunderungswürdig. Wiertz mit dem Talente, das er hier entfaltet, an einem Theater thätig, für das zu arbeiten ja einem Manne wie Schinkel sogar ein Genuß und eine Freude war, würde erstaunliche Dinge geleistet haben.

Offenbar war der Grundzug seines Wesens die Lust an kolossalen Effekten. Jeder weiß wohl, wie es thut, wenn

neben Einem auf dem Perron der Eisenbahn eine Lokomotive plötzlich loskreischt als wenn man zerspringen sollte. Es wäre denkbar, daß Wiertz, als Komponist auftretend, einen solchen Ton als musikalischen Effekt zu verwerthen versucht hätte, nur um eine Erschütterung damit hervorzubringen. Wiertz faßt sein Publikum immer von dieser Seite. Um bei dem Vergleiche zu bleiben: wir sind im Stande, uns vorzustellen, daß der Rattenfänger von Hameln auf einer bloßen Pfeife eine so entzückende Melodie hervorbrachte, daß er die Kinder von Hameln mit sich fort lockte: in derselben Weise sucht Wiertz zu verlocken, wenn er zarte Saiten aufzieht.

Er meint, wenn man das Schöne darstellen wolle, komme es nur darauf an, die rechte Zaubermelodie zu blasen. Die langsame Offenbarung höchster Schönheit, die dem schaffenden Künstler zu Theil wird, kennt er gar nicht: er kennt nur den Pinsel, der wie ein dämonisches Werkzeug in der Hand des Malers über die Leinwand fliegt „qui vole qui va et vient," der aus chaotischen Farbenmassen plötzlich Gemälde entstehen läßt, die fertig dastehen. Wiertz' Richtung auf das Bühnenhafte bricht aber offen durch, indem er zuletzt der Ansicht war, seine Werke würden erst bei der richtigen musikalischen Begleitung den wahren Effekt machen, so daß er zu diesem Zwecke Konzerte in seinem Atelier geben ließ. Hier hätten wir die natürlichen ersten Anfänge einer neuesten modernen Oper.

Ich nenne nun einige der Gemälde, die in der Melodie des verlockenden Liedes gehalten sind. Eine Gruppe kleiner Kinder, à la Rubens, nackt im Grase sich balgend um einen Kanonenlauf, der ohne Laffette unschuldig daliegt; darunter: „Kanonenfutter im 19. Jahrhundert." Wiertz' Unterschriften und Erklärungen seiner Werke tragen immer ein aufreizendes Element in sich, das gegen die menschliche Gesellschaft oder, noch allgemeiner, gegen unsere menschliche Existenz überhaupt gerichtet ist. So die Darstellung unter dem Namen „la belle

Rosine", eine jugendliche, weibliche Profilgestalt, sorgfältiger als gewöhnlich gemalt und gezeichnet, ohne alles Gewand und nur mit einer Rose im Haar, und ihr gegenüber, Auge in Auge, ein Skelett, genau in derselben Stellung. Im Kataloge dazu Betrachtungen über die Vergänglichkeit der Schönheit. Eine noch unschönere Dissonanz zeigt eine ebenso unverhüllt auf einem Bette liegende Frau, in die Lektüre eines Romanes vertieft, während eine aus dem Dunkel kommende Teufelshand den zweiten Theil des Buches auf das Bett schiebt. Man sieht nicht ein, warum es gerade Lektüre sein muß, welche aus der Hölle kommt. In diesem Sinne eine Reihe von Gemälden, welche der Katalog als das Höchste preist, was in der Darstellung weiblicher Schönheit geleistet werden könne, während die Ausführung nirgends über das Dekorationsmäßige hinausgeht und zumal die Gesichter leblos sind, als wären sie nach Gyps gezeichnet, was da besonders auffällt, wo sie zu lächeln versuchen.

Merkwürdig auch, daß viele dieser Frauenschönheiten mehr im Geiste der älteren französischen Schule, deren steife Formen und Malerei während Wiertz' akademischer Lehrzeit maßgebend waren, ausgeführt sind. Einige nur sind in Rubens' Manier gehalten; so die Darstellung einer jungen Hexe, die zum ersten Male durch die Lüfte gefahren ist. Wiertz hat im Leuchten des blühenden Fleisches Rubens hier überbieten wollen. Seine Biographen nehmen die abenteuerlichsten Wendungen zu Hilfe, um den Reiz dieser Figur zu schildern. Auch ist die Anwendung der Mittel, mit denen Rubens wirkte, bei ihr in der That am weitesten getrieben.

Wie aber wußte Rubens menschliches Fleisch zu malen! Wie lebendig, wie zart in den Nuancen. Immer wird die Darstellung des reinen menschlichen Körpers, den Gott nach seinem Bilde schuf, die höchste Aufgabe der Kunst bleiben. Unmöglich aber, seine Schönheit zu fassen und wiederzugeben

ohne eigne schöpferische Freude an seiner Erscheinung. Wir fühlen, daß die großen italiänischen und niederländischen Meister ihre Gestalten liebten und bewunderten wie eine Mutter ihr Kind, von dem sie überzeugt ist, sie allein verstehe den ganzen Umfang seiner Schönheit, und dies Gefühl flößen ihre Werke dem Betrachtenden dann wieder ein. Wir haben in München ein Porträt von Rubens' Frau. Nur ein Pelzmäntelchen um die Schultern gezogen steht sie da, unverhüllt bis auf die Fußspitzen herab, so unschuldig schön aber, von einem solchen Glanz umgeben, daß Niemandem der vorwurfsvolle Gedanke kommt, wie der Maler seine eigene Frau so habe darstellen können und wie sie selber es habe leiden können. Nur ein Weniges fortgenommen aber von dieser Blüthe der Erscheinung, und es würde unerträglich sein.

Wir fragen nun: was beherbergt Wiertz' Atelier denn, das so außerordentlichen Eindruck macht und das einer Kritik Stand hält, die an seine Werke den Maßstab legt, den er selber in soviel Pamphleten als denjenigen fordert, bei dem ihm allein Gerechtigkeit werden könne?

An künstlerischen Leistungen fast nichts. Ohne der Natur irgend Neues abzusehen, hat er Vorhandenes roh nachgeahmt. Allein was trotzdem sein Atelier zu einem der merkwürdigsten Monumente macht, das eine bedeutende Kraft sich selbst errichtete, ist der Versuch, in einer Reihe von Kompositionen Gedanken und Anschauungen zu Gemälden zu formen, an deren Darstellungsmöglichkeit mit Pinsel und Farben bis dahin Niemand gedacht hatte. Was er hier leistet, in den kolossalen Dimensionen, in denen er es zeigt, und in der Kühnheit, mit der er es angreift, übersteigt gewöhnliches Maß.

Wiertz war ein philosophischer Kopf. Die Ideen der dreißiger und vierziger Jahre wogten in seiner Stirne und nahmen darin die Gestalt wunderbarer Phantasien an. Kolossale Form gehörte dazu: es war ihr natürlicher Ausdruck.

Wiertz meinte wirklich Raphael, Michelangelo und Rubens zu überbieten, weil diese Himmel und Hölle ihrer Zeit nicht so darzustellen vermochten, als er jetzt sich zutraute.

Anfangs hatte er auf dem richtigen Wege zu sein geglaubt, wenn er die mythisch-heroische Vergangenheit des Menschengeschlechtes zur Erscheinung brächte. Daraus flossen seine homerischen Kämpfe. Dann fing er an die Gegenwart symbolisch zu gestalten, zuletzt aber fühlte er, daß die Zukunft gezeigt werden müsse. Er empfand, daß das, was die Menschheit bewegt, schon längst nicht mehr die romantische Neugier nach dem Vergangenen sei, sondern daß die Darstellung des zukünftigen Lebens, dessen sowohl auf der Erde, als dessen über die Erde hinaus, die Geister am meisten packen werde. Die Menschen heute wollen die Zukunft vor Augen sehen und erblicken nichts mehr. Die Gestaltungen der schaffenden Kunstblüthe im 16. und 17. Jahrhundert verloren längst ihre Glaubwürdigkeit. Neue Formen verlangt man. Wie Goethe am Schlusse des zweiten Theiles des „Faust" den Versuch macht, neue Symbole für das einst zu Erwartende zu schaffen, das Unaussprechliche in Worte zu fassen, so machte sich Wiertz daran, das niemals Dargestellte zu malen. Und obgleich es ihm nicht gelingen konnte, so liegt doch der ungemeinen Kraft wegen, die er dabei entfaltete, in seinen Versuchen etwas, was sie nicht als gleichgültige Dinge erscheinen läßt.

Eines seiner größten Gemälde stellt das letzte Ende der irdischen Dinge dar als eine über einem finster wogenden Meere im Gewölk gelieferte Schlacht, wo das Gute und das Böse um den Sieg kämpft. Die Erscheinung Christi am Kreuze, durch die Gewölke brechend, entscheidet den Kampf. Bei diesem Werke fühlt man sich an den Dingen betheiligt. Keine bloße Dekoration mehr, die wir vor uns haben.

In anderer Weise ist der gleiche Gedanke ausgedrückt durch den in den Lüften und auf der Erde geführten Ring-

kampf derſelben Mächte, zwiſchen denen es ſich darum handelt, das Kreuz emporzurichten oder ſeine Aufrichtung zu verhindern. Man fühlt, daß der „Sohn des Arbeiters“ hier die Darſtellung menſchlicher Kraftentfaltung gegeben hat, die er allein vielleicht ſo zu ſchaffen im Stande war. Das Abbild einer furchtbaren Revolte haben wir vor uns, als wäre nicht das Kreuz die Mitte der Kämpfenden, ſondern eine gewaltige Barrikade, auf der um Leben oder Vernichtung gekämpft wird. Eine ganze Reihe von Gemälden bringen Chriſtus und ſeine Lehre ſo als Mitte der heutigen Kulturkämpfe zur Anſchauung. Das Wunderbarſte aber hat Wiertz in drei Gemälden geleiſtet, welche die erſte, zweite und dritte Minute aus den inneren Anſchauungen eines Kopfes darſtellen, der auf der Guillotine einem Verbrecher abgeſchnitten iſt und für ſich zu leben fortfährt.

Alles Politiſche iſt hier ausgeſchloſſen, nur Illuſtrationen zu den Hypotheſen franzöſiſcher Aerzte ſollen gegeben werden, welche damals die Frage behandelten, ob das eigene bewußte Nachleben eines abgeſchnittenen Kopfes möglich ſei.

Auf dem erſten Gemälde ſehen wir die Hinrichtung. Die Guillotine mit dem Rumpfe. Den Vordergrund bilden Köpfe von Frauen und Mädchen und anderen Repräſentanten des umher ſich drängenden Volkes. Durch ihre große realiſtiſche Darſtellung gewinnt der Maler einen Gegenſatz zu den Viſionen, welche die Lüfte erfüllen. In einem Gewirre von feurigen Wolken erſcheinen dieſe: es iſt das, was der Kopf mit Augen erblickt, der eben abgeſchlagen wurde.

In der zweiten Minute iſt all das verſchwunden. Der Kopf, ganz abgetrennt und allein, dreht ſich wie eine glühende Kugel in der Unendlichkeit um ſich ſelber. Erinnerungen des vergangenen Lebens zeigen ſich ihm: er ſieht ſeine Familie, den Gerichtshof, die Aerzte an ſeinem Leichnam, Alles in wunderbaren Wolkenverſchlingungen ſich mit ihm drehend und traumhaft durcheinanderwälzend.

In der dritten Minute verlieren auch diese Erscheinungen ihre Kraft. Wiertz stellt jetzt das, was Einem etwa vor den Augen schwirrt, wenn man beide Hände stark darauf drückt. Es ist als durchschweiften alle Gedanken einzeln für sich das Weltall. Dieser Versuch, ein Chaos darzustellen, in dem alles Irdische sich auflöst, könnte Einem als das Werk eines Tollen erscheinen, der mit Pinsel und Farben zu arbeiten beginnt. Allein das Wunderbare ist, man wagt doch nicht, das auszusprechen. Und nun durch dieses Chaos sehen wir, wie aus unendlicher Ferne, eine weiße Gestalt schimmern: Christus, der den irrenden Menschengeist anlockt und emporzieht.

Auf diesem Gebiete dessen, was sein wird, fühlt sich Wiertz ganz heimisch. Er malt eine in ein bartuchartiges Gewand gehüllte Gestalt, gerade emporfliegend, als ginge es in alle Ewigkeit hinein, Gestirne um sie her, die das Weltall andeuten, und, wie ein aus einem Luftballon ausgeworfenes Stück, ein flatterndes Buch unter ihr fliegend, aber abwärts, mit dem Titel „Grandeurs humaines.“ Oder derselbe Gedanke anders gewandt: eine Familie, Mann, Frau und Kind, ideale unbekleidete jugendliche Gestalten, die im ewigen Aether zwischen den Gestirnen schweben. Nie sind mir diese Darstellungen wieder aus dem Gedächtnisse entschwunden. Ich beschreibe sie als ständen sie vor mir. In dieser Richtung hat Wiertz zuletzt allein noch gearbeitet. Er giebt Symbolisirungen philosophischer Probleme, welche in seinem Geiste die Oberherrschaft gewannen. Sein letzter Plan war die Erbauung eines neuen, noch geräumigeren Ateliers, worin nur fünf Gemälde Platz fänden, in denen er die Entwickelung der Menschheit von der Schöpfung an bis zur Gegenwart: wo der Ausgleich allen Uebels durch die Arbeit eintreten sollte, darstellen wollte. Wiertz lebte und webte in diesen Phantasien, die Welt beherbergte nichts Anderes mehr für ihn. Ich frage mich, warum ich, bei so ungemeinem Kraftaufwande, bei so völligem Absehen

von Geldgewinn bei dieſem Manne, dennoch mit der vollen Anerkennung zurückhalte, welche ſo große Anſtrengungen zu verdienen ſcheinen? Wir glauben doch nicht ganz und gar an ſeine innere Wahrhaftigkeit! Nirgends doch eine künſtleriſche Form, die Wiertz' Eigenthum wäre; nirgends Studium oder nur Kenntniß der Natur: alle dieſe ungeheuren Schlachten ſeiner Gemälde ſind mit fremden Truppen geſchlagen.

Und deshalb glaubt man auch nicht an den originalen ſchöpferiſchen Geiſt bei ihm, dem es ein Bedürfniß war, dieſe Probleme zu geſtalten. Wiertz iſt ein Agitator, dem die Befriedigung des Ehrgeizes einziges Ziel iſt, und der mit natürlichem Inſtinkte das erkannt hat, was die Menſchen packt. Wiertz will erſchüttern. Er verblüfft uns in der That, aber nicht mehr. Man denke ſich einen rabbiaten Schauſpieler in einem Stücke auftretend, in dem alle Leidenſchaften ſich überbieten, wo Menſchen und Geiſter durcheinander wirken, mit Verwandlungen, Feuerregen, Himmel und Unterwelt und toller Muſik: für den Augenblick könnte uns das völlig überraſchen und auf lange der Erinnerung ſich einprägen; kritiſiren aber würden wir hinterher den ganzen Apparat dennoch ſehr kaltblütig.

Das iſt es, was den Beſuch des Ateliers für Jeden zu einem Ereigniß machen wird: aber man wird das Gefühl mit fortnehmen, daß dieſe Werke die Ausgeburten eines der wunderlichſten Menſchen ſeien. Man wird ſich ſagen, daß in dieſem Geiſte zum Theil etwas vernichtet ward, zum Theil etwas nicht zur reinen Entfaltung kam. Was trägt die Schuld daran?

Die Frage iſt von Bedeutung, ob wir hier eine natürliche, in völliger Freiheit gewählte und verfolgte Laufbahn vor uns haben. Faſſen wir Wiertz' Leben in wenigen großen Zügen zuſammen. Mit fünfzehn Jahren ſchon groß und breitſchulterig und entwickelt wie ein Mann, kommt er ſtolz und un-

wissend aus seiner Einsamkeit in Dinant in seine neue Einsamkeit zu Antwerpen. Die unpersönliche Gewalt der Regierung giebt ihm zu diesem Leben soviel, um gerade leben zu können. Hier lernt er, was es bedarf, um den ersten Preis zu gewinnen. Sein Lesen, Denken, Träumen ist völlig ihm selbst überlassen. Bis zu seinem sechsundzwanzigsten Jahre dauert dieser Zustand. Nun gewinnt er den Preis; d. h. ein Werk, das nur den Zweck hat, besser zu sein als andere, wird von der abermals unpersönlichen Macht einer Kommission geprüft und gekrönt. Abermals Geld vom Staate und abermals Einsamkeit in Paris und Rom. Wiertz, als er einunddreißigjährig zurückkehrt, hat noch keinen Schritt völlig auf eigenen Füßen gethan. Nun beginnt der Kampf gegen die abermals unpersönlichen Mächte: Publikum und Ministerium. Zurückgewiesen, immer ohne je einem Einzelnen im Guten oder Bösen gegenübergestanden zu haben, sondern stets mit Kollektivbegriffen im Streite, weicht er allmälig aus Position auf Position zurück. Die Gunst des Publikums verachtet er bald eben so sehr, als ihm früher darum zu thun war: ich möchte vom Thurme von Notredame herab der ganzen Menschheit zuschreien, wie tief ich sie verachte, schreibt er 1840, als er Alles erreicht hatte. Die Gunst der Regierung, die er endlich erzwungen hat, ist ihm gleichgültig, sobald sie ihm gewährt wird. Am glücklichsten war er ohne Zweifel, als er, mehr Journalist als Künstler, diese Kämpfe führte. Unerhörte Anforderungen stellte er: in dem Moment, wo er ausgelacht aus Paris wiederkam, sollte das Ministerium die ungeheure Leinwand und obendrein die sofortige, noch vor dem ersten Pinselstrich zu ertheilende Zusicherung ewiger Aufstellung seines Gemäldes neben dem größten Werke des größten einheimischen Künstlers geben! Natürlich erreicht er das nicht, allein trotzdem zwingt er den Staat, ihn weiter zu unterstützen. Wiertz, der Mann des Volkes, hat vom Volke nie die mindeste Unter-

ſtützung erhalten. Als er ſeinen Patroklus für ſo geringes Geld verlooſte, mußte er viele Looſe für ſich behalten; als er dem Miniſter drohte — il-y-a encore des citoyens en Belgique! hat er hinterher dieſe Bürger nicht angerufen. Niemals iſt irgend Jemand — ſoweit ſeine Biographen berichten — Wiertz' freiwilliger Dürftigkeit zu Hülfe gekommen. Staatshülfe bis zu Ende. Die Regierung baut ihm endlich das letzte große Atelier, das er forderte, und er tritt in ſeine letzte Einſamkeit ein, aus der der Tod ihn abrief. Ein Weg von Gefängniß zu Gefängniß. Er verzehrt ſich nach der Anerkennung der Menſchen, aber er will Niemand kennen lernen. Nur ſelten, daß es Dieſem und Jenem gelingt, ihn perſönlich zu erreichen. Dennoch liegt ein großes Buch im Atelier aus, in das man einzuſchreiben aufgefordert ward, was man von Kritik etwa auszuſprechen wünſchte. Meiſtens Ergüſſe der Bewunderung, gemiſcht mit dem Bedauern, daß ſo Vieles da zu ſehen ſei, was an das Gemeine ſtreifte. Auf den freibleibenden Seiten gegenüber kritiſirte Wiertz dann wieder dieſe Kritiken; meiſt ironiſche Bemerkungen. So ſeltſam bricht hier ſeine Sehnſucht durch, mit den Menſchen zu verkehren, und ſeine Unfähigkeit, als Menſch dem Menſchen gegenüberzutreten. Dieſer Freiheitsheld, der, weil er ſich armſelig abgeſchloſſen hält, unabhängig zu ſein glaubt, lebt von Anfang bis zu Ende von der mühſam errungenen Unterſtützung des Miniſteriums, das er verhöhnt und haßt. Der Ruhm, von dem er einſt träumte, daß er ihm vom Volke freiwillig überſtrömend dargebracht werden würde, ward unter tauſend ſchmerzlichen Gefühlen trübſelig aufgehäuft aus dem Abfall erzwungener offizieller Anerkennung, aus Journalreklame und aus dem Beifall der weiten Menge, deren kritikloſem ſchwachen Verſtändniſſe Wiertz ſich in einigen ſeiner kraſſeſten Effektſtücke, offenbar abſichtlich, anbequemte. Dabei verbreiteten ſeine Freunde, daß der Sohn des Arbeiters aus Dinant — denn immer

wieder begegnen wir dieſer Phraſe — eine Art Märtyrer ſei, der für das Volk gelitten habe. Nirgends in ſeiner Korreſpondenz aber auch nur eine Andeutung, daß ihm an dieſem Theile des Volkes, der ein beſonderes Recht zu haben glaubte, ſich mit Ausſchluß der Gebildeten Volk zu nennen, irgend gelegen war. Während nach Wiertz' Tode nur mit ſchwacher Majorität in der Kammer durchgeſetzt werden konnte, daß der Staat das Vermächtniß der Schenkung deſſen, was ſein Atelier enthielt, annähme, wurde ſein Herz einbalſamirt im Triumph nach Dinant getragen und ſeine Leiche feierlich in Brüſſel beſtattet. Alle Welt war in Bewegung. In Dinant hat man die Errichtung ſeiner Statue beſchloſſen oder bereits ausgeführt. In Brüſſel wird an den Tagen der großen Nationalfeſte der freie Eintritt in das Atelier Wiertz mit auf das Programm geſetzt. Photographien ſeiner Werke werden von allen Fremden mitgenommen, welche Brüſſel beſuchen. Wiertz hat es erreicht, daß ſein Name und ſeine Werke von Jedermann in Belgien gekannt werden.

Ob ihm aber das genügt hätte, wenn man es ihm als ſicher in Ausſicht geſtellt? Ob die Leute, welche ihn über Rubens und Raphael und Michelangelo erheben, überhaupt von dieſen Meiſtern etwas wiſſen? Man beſucht heute nicht das Atelier Wiertz, wie man in die Sixtiniſche Kapelle oder die Vatikaniſchen Stanzen geht. Man geht dahin eher in dem Sinne, in dem man ein Spektakel-Theater oder einen Cirkus aufſucht. Wiertz wäre ſcharfſichtig genug geweſen, um ſich ſelbſt zu ſagen, was all dieſer Ruhm werth ſei, im Vergleich zu dem, den er als Knabe im Sinne hatte, als er ſeiner Mutter ſagte: ich möchte ein König werden, um ein großer Maler zu werden, oder als er als Anfänger auf der Antwerpener Akademie vor ſeinen Mitſchülern ausrief, ſein höchſter Gedanke ſei, die Transfiguration Raphael's gemalt zu haben und dann zu ſterben.

Hätte Wiertz, getrieben von der Kraft seiner natürlichen Anlagen, als junger Mensch sich aufgemacht, ohne Gedanken an erste Preise ein paar Jahre die Akademie besucht, dann sich hierhin und dorthin gewendet, wie das Leben ja Jedem forthilft, und einen Meister gefunden, bei dem er gearbeitet hätte; wäre ihm niemals der Gedanke an Staatshülfe näher getreten, sondern, als Mensch unter den Menschen sich umtreibend, hätte er sich abgemüht, bis die erste Stufe zu wirklichem Emporkommen gefunden war: Niemand freilich würde sagen können, was dann aus ihm geworden wäre, ob ihn Armuth nicht überhaupt doch zu Boden gedrückt gehalten hätte, ob er nicht vielleicht Schriftsteller oder Schauspieler geworden wäre, sicherlich aber würde seine Laufbahn eine natürlichere, menschlichere gewesen sein.

Man nimmt in Familien nicht gern Kindermädchen, die in Waisenhäusern erzogen sind. Man meint, daß sie keine Liebe zu den Kindern hätten. Diese Liebe für seine Kunst hat Wiertz eingebüßt, der der Waisenhauskunstpflege des Staates so völlig anheimfiel. Sie hat ihn von den Menschen abgetrennt. Wo er individuelles Leben derselben darstellen will, werden es kalte Masken oder Karikaturen. So seltsam ging dies Unpersönliche zuletzt in seine Natur über, daß Dr. Watteau als eine seiner Eigenheiten anführt: er habe niemals eine eigenthümliche Hand geschrieben, sondern bald so bald so. Nur da entstehen einigermaßen lebendige Gestalten auf seinen Gemälden, wo er das Allgemeine symbolisch persönlich darstellt.

Und doch war Wiertz ein leidenschaftlicher Mensch, den unabläßig die stärksten Gefühle der Seele bewegten. Aber es sind immer wie Stürme, die ganze Wälder umbrechen oder Meere empören sollen: Nichts hat einfach menschliches Maaß bei ihm.

Nur ein lebhaftes Gefühl sehen wir in ihm lebendig: die Anhänglichkeit an seine Familie, und besonders die Liebe zu

seiner Mutter, der er, da sein Vater früh gestorben war, in jedem Sinne Alles zu verdanken hatte.

Die Sorge für sie scheint das Einzige zu sein, was ihn aus seinen ehrgeizigen Gedanken herausreißt. Er nahm seine Mutter zu sich als er aus Italien wiederkam, und seine Briefe lassen wieder und wieder erkennen, wie sehr er an ihr hing.

Im Gedanken an seine Mutter ist wohl auch die Komposition entstanden, die seine allerletzte war, und an deren Ausführung er zu gehen im Begriffe stand, als ihn ein plötzlicher Tod hinraffte. Wir sehen sie im Atelier deshalb nur im Karton ausgestellt. Es ist die einzige seiner Arbeiten, die wirklich das Herz trifft. Der Katalog nennt sie: „Man findet sich wieder im Himmel", „L'on se retrouve au Ciel." Scenen des Wiedersehens nach dem Tode, die mit rührender Zartheit empfunden sind. Als Mitte des Ganzen stellt Wiertz eine Frau dar, welche, zum ersten Male die Augen wieder öffnend nach dem Todesschlummer, ihr vor ihr gestorbenes Kind wiederfindet, das wie in alten Zeiten ihr entgegen läuft und die Arme um ihren Hals schlingt. Die Frau aber nimmt es an, als sei das Kind, während sie es nicht gesehen, fast zu vornehm für sie geworden. Es sind ihm Flügel gewachsen. Sorgsam streichelnd und halb furchtsam fährt sie mit der Hand über das Gefieder hin, als wolle sie prüfen, was das eigentlich sei. Wiertz wollte das Gemälde für die Kirche seiner Vaterstadt ausführen. Ob es ihm gelungen wäre, diesen Gestalten zu verleihen, was allen seinen Schöpfungen bis dahin fehlt, wissen wir nicht. Vielleicht, daß, wenn er am Leben geblieben, endlich das noch in ihm erwacht wäre, was, zu voller Entfaltung kommend, seine ganze Thätigkeit umgestaltet haben würde. Warum sollten wir einer außerordentlichen Kraft wie der seinigen nicht zutrauen, daß er auch so spät noch, getroffen von einer Stimme seines Herzens, der jetzt erst Sprache verliehen ward, eine andere Richtung eingeschlagen hätte?

Mehr als „vielleicht“ dürfen wir freilich nicht ſagen. Der Ehrgeiz hatte ſich zu tief in ihn eingefreſſen. Dr. Watteau beſchreibt ſeine letzten Stunden. Wiertz lag in Phantaſien; bald verlangte er Waffen, um ſeine Feinde abzuwehren, dann Farben und Palette. O, was das für ein Bild werden wird! — ich will über Raphael ſiegen! — das waren ſeine letzten Worte. Wenn Jemand mit ſo gewaltiger Energie eine Richtung eingeſchlagen hat wie Wiertz that, ſo muß er ſeinen Weg vollenden, es giebt kein Innehalten und kein Ablenken mehr. Was aber den Ruhm anlangt, dem er Alles opferte und den er ſich thatſächlich bereitet hat: einſtweilen hält der fremdartige Reiz ſeiner Werke noch vor, einſtweilen auch ſind noch Leute da, denen daran gelegen iſt, die Begeiſterung dafür friſch zu ſchüren, ſpätere Zeiten aber werden anders über ihn urtheilen.

Schinkel als Architekt der Stadt Berlin.

Zum Schinkelfeſt 1874.

Ich will ſprechen über Schinkel als den „großen Architekten der Stadt Berlin“. Nicht nur von dem ſoll die Rede ſein, was er gebaut hat, ſondern von dem zumeiſt, was er bauen wollte, von ſeinen Projecten für die Stadt, welche Projecte geblieben ſind. —

Wenn wir das eigentlich Gemeinſame großer Männer zu beſtimmen verſuchen, ſo finden wir, daß ſie, mögen ſie ſich bethätigt haben auf welchem Gebiete ſie wollen, Organiſatoren geweſen ſind.

Nicht allein für Politiker gilt das Wort. Homer hat das geſammte geiſtige Leben ſeines Volkes erfaßt und geſtaltet. Er hat in ſeiner Ilias und Odyſſee wie aus dem härteſten Metalle Schienen gezogen, von denen das Phantaſieleben der Griechen niemals wieder abwich. So hat Phidias ſich der Skulptur bemächtigt und die Formen der Götter feſtgeſtellt, die er für lange Jahrhunderte, ſo wie er ſie im Geiſte zuerſt ſah, als höchſte Herrſcher einſetzte. So haben in näheren Zeiten Dante, Luther, Voltaire, Goethe, Jeder von ſeinem Punkte aus, ihre Herrſchaft über Zeitgenoſſen und Zukunft begründet.

Ueberall bei der Thätigkeit dieſer Männer ſehen wir den Trieb auf das Allgemeine, Ganze. Nicht als beſondere individuelle Erſcheinungen ſollen ihre Werke den Genuß Einzelner bilden, ſondern auf das geſammte geiſtige Leben ſollen ſie wirken. Dante, Voltaire, Leſſing, Goethe ſehen wir als Dichter, als Schriftſteller, als Gelehrte thätig: ſie breiten ſich aus nach allen Richtungen. Sie verlangen nicht bloß Bewunderer, ſie wollen Unterthanen haben.

In dieſem Geiſte nun ſehen wir Architekten ſich eines Platzes bemächtigen, um ihn zu ihrer eignen Schöpfung umzugeſtalten. Hier nenne ich Michelangelo und Schinkel. — Jeder von beiden wollte ſeine Stadt in ſeinem Sinne zu einer Hauptſtadt erheben. Nicht bloß Gebäude ſollten aufſteigen, ſondern auch, was die Bewohner dieſer Häuſer dächten, ſollte zuletzt ein Reſultat der ſcheinbar nur architektoniſchen Arbeit ſein. Michelangelo gelang es völlig. Er erfand eine neue Architektur für das Rom, das durch die auf dem Trientiner Koncil neukonſtituirte Macht der Päpſte einige Jahrhunderte lang wieder Europa beherrſchte. Aber außerdem: er übte durch ſeine Malereien und Skulpturen auf die, welche dieſes Rom bewohnten, einen Einfluß aus wie nur Phidias vor ihm.

Schinkel machte nur einen Verſuch. Er wollte aus Berlin die erſte Stadt Deutſchlands machen. Und wiederum, auch er wollte nicht nur Straßen und Plätze mit ſeinen Bauten beſetzen, ſondern auf die Anſchauungen derer, die ſie bewohnten, wollte er entſcheidend wirken. Daher ſeine wunderbare künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Thätigkeit. In dem Wenigen, das er an Schriften unvollendet hinterließ, iſt eine Kunſtlehre enthalten, die, völlig ans Licht tretend, den größten Einfluß gehabt hätte. Und ſo enthalten ſeine Gemälde für die Vorhalle des Muſeums eine ausgebildete Philoſophie der erſten Zeiten menſchlicher Entwickelung. Aber es wurde nichts vollendet. Seine Lebenskraft brach ab in den Jahren, wo ſeine Schöpfun-

gen dieser Kraft am meisten bedurften. Er starb als gerade der König den Thron bestieg, mit dem er sein Werk vielleicht hätte beendigen können.

Indeß wo es sich um Männer ersten Ranges handelt, da läßt die Geschichte zuweilen das Gewollte für das Vollendete gelten. Deshalb, wenn ich heute von dem zumeist reden will, was Schinkel nur projectirte, werden die Dinge dennoch greifbar genug erscheinen. Deshalb auch sei zwischen Schinkel und Michelangelo, als ganz bescheidener Städteerbauer noch ein dritter Künstler erwähnt, bei dem es weder zu vollem, noch zu halbem Erfolge kam, da Alles völlig im Bereiche der Phantasie sich ereignete: Albrecht Dürer, der eine Stadt erbauen wollte als Hauptstadt eines von ihm geträumten Königreiches. Zu dieser ist niemals ein Stein bewegt worden, sie besteht nur, sehr Wenigen bekannt, auf dem Papiere, aber Dürers großer Name bewirkt, daß wir von ihr reden wie von etwas das Existenz hat.

Das Rom, an das Michelangelo herantrat, war ein ungeheures Gemisch von Ruinen aller Epochen, zwischen denen Kirchen, Paläste und Häuser, wiederum aller Epochen, in planloser Verwirrung durcheinandergestellt, sich erhoben. Jede architektonische Form war da vertreten. Alle Zeiten hatten gebaut, zerstört, restaurirt. Ein Chaos über und unter der Erde. Raphael wagte sich daran, wissenschaftliche Ordnung in diese Dinge zu bringen. Seine letzte große Unternehmung war die Durchforschung und Aufnahme der Ruinen, um nach den Resten die ehemaligen Formen der Gebäude zu reconstruiren. Bei den Ausgrabungen dafür hat er sich den Tod geholt.

Michelangelo aber galt es, ein neues Rom zu schaffen. Zwei Hauptpunkte der Stadt fielen in seine Hände: das Capitol und die Peterskirche. Beiden hat er den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Der Palast Farnese trat hinzu; Brücken,

Kirchen, Thore, Prachtanlagen; Alles jedoch Nebendinge, verglichen mit Capitol und Peterskirche. Nichts war vollendet als er ſtarb: mit ſo kräftiger Hand aber hatte er die Linien gezogen, die innezuhalten waren, daß kein Abweichen davon möglich war, und heute ſteht die Kuppel der Peterskirche da wie er ſie im Modell hinterließ, und das Capitol wie er es wollte, und wer von dieſem herab auf Rom blickt, ſieht in den unzähligen Kuppeln und Paläſten nichts als eine Schöpfung des großen Buonarroti. In Capitol und Peterskirche hat er den Adam und die Eva eines großen Geſchlechtes geſchaffen, das ſich herrſchend über den alten Ruinen erhob und das heute noch in Rom fortlebt. Niemals vorher und niemals nachher, ſoviel wir wiſſen, hat ein Architekt das geleiſtet. Der Neubau Roms, für deſſen feineren Schmuck nicht minder derſelbe Mann als Bildhauer und Maler wirkte (ſo daß nichts Anderes neben ihm aufkommen konnte), iſt eine That, welche Kräfte verlangte wie das Emporbringen eines neuen Reiches.

Wie arm und weſenlos erſcheint ſolchen Erfolgen gegenüber Albrecht Dürers beſcheidener Verſuch. In einer Stadt lebend, in der es ſich ſeiner Zeit nur im beſchränkten Sinne um bahnbrechende Bauten handelte, erfüllt gleichwohl von der Unruhe des Geiſtes, der zum Aufbau des Proteſtantismus bei uns führte, träumte Dürer von der Reſidenz eines idealen Königs in einem Lande, das er nicht näher bezeichnet hat, aber das nur Deutſchland ſein konnte, und beſchrieb, wie ſie gebaut werden müſſe.

Dürers Geiſt ſtrebte nicht weniger als der Michelangelo's dem Großen zu. Die anwachſende innere Macht ſeiner Gemälde bekundet es. In der Architektur jedoch verſagte ihm der Stoff und er konnte nur als Schriftſteller wirken. Immer ja hat beſchränkte Energie ſich in Schriftſtellerei Luft gemacht. Dürer, der keine Dome und Paläſte zu bauen fand, der höchſtens ein paar Façaden aufriß, wo es ſich um aufzuma-

lende Ornamente handelte, schrieb sein Buch über die Befestigung der Städte und errichtet, als letzte Blüthe seiner Theorie, die befestigte Residenz eines Deutschen Königs.

Dürers Befestigungslehre ist werthvoll. Das sogenannte neupreußische System ist als auf den Principien beruhend erkannt worden, welche Dürer aufstellte. Ihm aber genügte es nicht, nur Mauern und Bastionen zu schaffen: die ganze Stadt wollte er organisiren, der diese Vertheidigungswerke zu Gute kämen. Bei Vitruv fand er den Gedanken der Städtegründung nach rationellen Principien zuerst und suchte ihn für Deutschland auszubeuten. Er beschreibt die vortheilhafteste geographische Lage dieser Stadt seines Herzens. Er legt die befestigte Königsburg in die Mitte, ordnet die Anlage der Bürgerhäuser rings umher und bestimmt, wo Kirche, Brauhaus, Rathhaus und Begräbnißplatz liegen sollen und wie die Gewerke in den Straßen zu vertheilen seien. Man fühlt, daß der Gedanke an neue sittliche Ordnungen des Deutschen Lebens damit verbunden waren. Damals dachte man nicht an Länder- und Volksvertretung: das weiteste was der städtische Politiker kannte, war die Stadt. Venedig war das irdische Musterbild, das vorschwebte, das neue himmlische Jerusalem das theologische Symbol dafür. Die letzten Consequenzen dieser Lehre kamen im Reiche der Wiedertäufer rasch genug damals zur Blüthe. In Münster saß nun ein König inmitten seiner Stadt, eine schauderhaft carrikirte Verwirklichung idealer Hoffnungen, welche Deutschland damals erfüllten.

Albrecht Dürers Stadt hat für keine Städtegründung in Wirklichkeit je die Norm gegeben. Dennoch lag in seinem Phantasiegebilde das verborgen, was für eine neue Generation von Städten des protestantischen Deutschlands Lebensprincip wurde. Die Landeshoheiten erhoben sich damals über die Reichsstädte. Das befestigte Schloß wurde das Centrum der neu aufkommenden Hauptstädte: der residirende Fürst war es,

dem alle Bewegung zuströmte, von dem Alles ausging. Neben den bestehenden, umfangreichen freien Bürgerfestungen, für die jedoch eine Grenze des äußern Wachsthums gezogen war, begannen sich die Schlösser der neuen Herren zu Städten auszudehnen, wachsthumsvoll und mit freiem Horizonte ringsumher. Die glänzendste aber unter diesen Königsstädten ist Berlin geworden.

Es ist merkwürdig, wie früh schon unser Sumpf- und Sandboden das Genie eines großen Künstlers lockte, sich hier zu bethätigen. Als die zerstreut liegenden, durch die Regierungskunst des Großen Kurfürsten dennoch zu einem Ganzen vereinigten früheſten Elemente Preußens den Titel eines Königreiches annahmen, faßte Schlüter den Plan, Berlin zu einer Hauptstadt für die aufkommende Macht zu gestalten. Was wir heute von seinen Arbeiten sehen, sind nur Theile seines umfangreichen Projectes. Für ihn lag das Schloß damals nicht inmitten Berlins, sondern gehörte nach Westen hin zu den Anfängen einer neuen Stadt auf der anderen Seite des Flusses. Das alte städtische Berlin ließ Schlüter unberührt*): das neue königliche Berlin wollte er aufrichten. Der Schloßplatz, in dessen Mitte hinein die breite Schloßbrücke führen sollte, bildete das Centrum, um das Alles sich gruppirte. Wo die heutige Stechbahn steht, oder vielmehr stand, sollte die Façade eines Domes sich erheben. Alles groß und weit gedacht; Plätze und Gebäude im Style Michelangelo's, in dessen Geiste Schlüter, als sein letzter ächter Nachfolger, als Baumeister und Bildhauer gearbeitet hat.

Warum diese Pläne scheiterten, habe ich hier nicht auszuführen. Auch nichts zu sagen von denen Friedrich des Großen, der mit seinen Bauten abermals um ein bedeutendes

*) Es ist hier nicht von einzelnen Werken die Rede, sondern von der Umgestaltung des Ganzen. Schlüter hat auch im alten Berlin gebaut.

nach Westen vorrückte. Friedrich wohnte nicht in Berlin. Berlin vergrößerte sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts ohne daß die Eingriffe bedeutender Künstler aus einer höheren Perspective die Wege geregelt hätten, die man einschlug.

Preußen hatte nach den Freiheitskriegen die Berechtigung empfangen, nicht bloß, wie bisher, ausnahmsweise und auf Grund besonderer Leistungen, sondern als reguläres Mitglied des Collegiums der europäischen Großmächte zu figuriren. Der nächste Schritt konnte nur der sein, „Preußen" in „Deutschland" umzugestalten. Wie sehr das auch in Abrede gestellt werden mußte: der Strom der Begebenheiten trug uns vorwärts in dieser Richtung, und was geschah, wurde absichtlich oder unabsichtlich gethan, die Wege zu diesem Ziele zu ebnen. Berlin repräsentirte Norddeutschland. Kaum war nach dem Kriege die erste Erschöpfung öffentlicher Mittel überwunden, als Friedrich Wilhelm der Dritte daran dachte, großartige Bauten aufzuführen. In den zwanziger Jahren hauptsächlich hat sich diese architektonische Umarbeitung der Stadt vollzogen. Hier aber kam es nicht darauf an, der Mit- und Nachwelt prächtige Werke vor Augen zu stellen als Denkmale der Prachtliebe eines mächtigen Königs — so hatte Schlüter noch die Sache aufgefaßt —: sondern es handelte sich darum, bei äußerster Sparsamkeit möglichst Großes auszuführen, überall, wo nur das Schöne gewollt schien, dennoch fast ausschließlich von der Idee des Nützlichen auszugehen, zu benutzen was an vorhandenen Resten alter Bauten irgend verwendbar war, umzubauen, aufzuarbeiten, zu maskiren. Dem Architekten erwuchs nicht die Aufgabe: als genialer Künstler gewaltige Pläne zu ersinnen, sondern als geübter Beamter, billige, umfangreiche Nützlichkeitsbauten so zu errichten, daß sie die Gestalt monumentaler Schöpfungen von tadelloser Schönheit annähmen. Und hierfür fand der König Schinkel.

Er, geschult im preußischen Dienste, begriff gleich den an-

dern Beamten Friedrich Wilhelm des Dritten, daß es Preußens Aufgabe damals war, seine geringen Mittel würdig zu verwalten. Das ist das Große jener Generation, von deren staatsmännischer Arbeit wir jetzt erst zu wissen beginnen, daß sie ihre Mission mit heroischer Selbstverläugnung erfüllte. Jeder war stolz darauf, mit dafür einzustehen, daß unsere Armuth zur Verwendung komme als wenn sie Reichthum sei. Und deshalb, so peinlich es ist, Schinkel als geplagten rechnenden Chef des preußischen Bauwesens über Plänen sich abmühen zu sehen, welche selten überhaupt, niemals aber in ihrer ersten vollen Gestalt zur Ausführung kamen: historisch betrachtet bildet diese verzehrende Arbeit einen Theil seines Ruhmes.

Und nnn ist es ein bewundernswürdiger Anblick, was Schinkel unter diesen Verhältnissen geleistet hat. Schinkel faßte sein Berlin, wie Michelangelo sein Rom gefaßt hatte, im Ganzen, um es zu organisiren. Auch er ließ, wie Schlüter gethan, was östlich vom Flusse lag außer Rechnung. Es kam darauf an, der westlichen Stadt das volle Gepräge einer Hauptstadt zu geben. Die Plätze und Straßen nimmt Schinkel in Beschlag; die Thore, auf die es am meisten ankam, die Umgegend zieht er in seine Projecte hinein. Ist auch nur ein geringer Theil von dem wirklich entstanden, was er zu bauen vorschlug, so ist dies doch mit so intensiver Kunst ausgeführt worden, daß es in Verbindung mit dem, was Schinkels Schüler bauten und was sein Freund und Genosse Rauch an Denkmalen aufstellte, maßgebend für die moderne Physiognomie der Stadt geworden ist.

Treten wir nun in das Berlin ein, das Schinkel bauen wollte, wie seine Skizzen und Zeichnungen ausweisen.

Der Bau des Potsdamer Thores, wie wir ihn heute gleichfalls von Schinkel ausgeführt erblicken (freilich so, daß Mauer und Thore selbst verschwunden sind), entsprach den

höheren Gedanken nicht, die er für diese Stelle hegte. Hier sollte ein Dom sich erheben, als Erinnerungsbau an die gewonnenen Schlachten der Freiheitskriege. Von dem Beginn der Leipzigerstraße bis weit über die vielgenannte Ring'sche Apotheke hinaus, sollte, bei Vorschiebung der Stadtmauer sammt den Steuergebäuden und Verlegung der Potsdamer- und Bellevuestraße, ein langgestreckter Platz entstehen, von Baumreihen eingefaßt. In seiner Mitte ein Dom in gothischer oder, wie Schinkel zu sagen vorzieht, vaterländischer Bauweise. Vor und hinter ihm, nach Straße und Thor zu, Springbrunnen als Centren der sich bildenden Plätze. Durch das Thor aber, und über die Stadtmauer hinüber, die in ein Gitter aufgelöst werden sollte, würde das Grün der Gärten draußen unmittelbar an das des Platzes sich anschließen und so den Uebergang der Stadt in die Landschaft vermitteln. Der Preis der zu erwerbenden Grundstücke schien kaum der Rede werth. Wie von einer stillen Gegend spricht Schinkel von diesem Platze, der für die Anlage einer Kirche besonders passend sei.

Bildete dieser Dom den Augenpunkt für die die Leipzigerstraße Herabkommenden: so sollte nach der andern Richtung ein Thurm den gleichen Dienst leisten, der zwischen Dönhofsplatz und Spittelmarkt, in die Mitte der Straße vorspringend, seine Stelle fände. Für diesen Thurm besitzen wir wohl die zahlreichsten Projecte, welche von Schinkel je für denselben Bau entworfen worden sind. Es scheint, als habe er den „Thurm an sich" entdecken wollen. Griechische, gothische, römische, romanische, italiänische Elemente benutzt er. Den Vorrang haben die Zeichnungen, welche unter dem Einflusse von Giotto's Glockenthurme entstanden sind. Die Spitze sollte ein Erzengel Michael zieren, als Symbol des niedergeworfenen Feindes, in demselben Sinne aufgestellt, in dem die Florentiner Bildsäulen des David oder der Judith errichteten.

Auch an diesem Punkte der Leipzigerstraße, und in Verbindung mit diesem Thurme, wollte Schinkel seine Siegeskirche erbauen und zwar in verschiedener Richtung aufgestellt. Einmal sollten zwischen Commandantenstraße und Sparwaldbrücke Häuser niedergerissen werden: die Achse des Baues hätte dann von Norden nach Süden sich gestreckt. Nördlichster Punkt war der Thurm, durch einen Bogen, welcher freien Verkehr nebenher gestattete, mit einem saalartigen Vorbau verbunden, durch den man erst in die sich anschließende runde Kirche gelangte. Einmal ist das Ganze gothisch projectirt. Der Saal bildet hier einen dreischiffigen Raum, während die Wölbung der Kirche von einem großen Mittelpfeiler ausgeht. Dann wieder, antik gedacht. Hier sehen wir die Kirche als eine Nachbildung des Pantheons, zugleich als den Versuch einer Restauration desselben. Ein freier Platz mit Baumreihen würde die Kirche umgeben haben.

Einem andern Plane nach sollte die Achse von Osten nach Westen laufen und der Dom so stehen, daß die Façade die heutige Spittelkirche durchschnitten, der Bau übrigens aber das Einreißen der Anfänge der Wallstraße gefordert haben würde.

Auch für die in der Nähe gelegene Petrikirche machte Schinkel neue Pläne; weiter nach Osten aber über den Fluß hinüber ging er nicht vor. Seine Vorschläge zum Umbau des Rathhauses sind mehr Lösungen einer praktischen Aufgabe als Lieblingsarbeiten, auch tragen sie keinen monumentalen Character. Gehen wir von der Leipzigerstraße zu den nördlich von ihr liegenden Stadttheilen über.

Auf dem Gensdarmenmarkt fänden wir (wären Schinkel's Absichten durchgedrungen) das Schauspielhaus in anderer Umgebung. Denn völlig in den Styl sich hineindenkend, in dem die beiden Thurmbauten dort gehalten sind, hatte Schinkel eine Aenderung der angehängten Kirchen projectirt, ein Unter-

nehmen, das die kommende Zeit ohne Zweifel früher oder später ausführen wird. Auch das Schauspielhaus wäre noch monumentaler ausgefallen, hätten nicht stehengebliebene Brandmauern benutzt werden müssen.

Hinter der katholischen Kirche wollte er dann die — bis vor kurzer Zeit noch geschlossene — Französischestraße durchbrechen, und rechts, wo das Telegraphenamt steht, sollte die neue Landesbibliothek sich erheben, deren Local damals schon als ungenügend erkannt worden war. Die Straße sollte dann verbreitert werden, um der Werderschen Kirche einen würdigen Vorplatz zu schaffen, für die wir vier Pläne auf einem Blatte zur Auswahl zusammengestellt finden. Zwei in antiker, zwei in gothischer Form gehalten: alle darin übereinstimmend, daß sie für einen freieren Platz berechnet waren. Am schönsten erscheint mir der, welcher einen korinthischen Tempel römischer Bauart copirt, während am nördlichen Ende sich eine flachgedeckte säulenumstellte Kuppel hoch erhebt, deren Gestalt an die Art Bramante's erinnert.

Nun an der Bauschule vorüber, die Schinkels eigenste und eigenthümlichste Schöpfung ist. An die Brücke, an Stelle der Mühlen, links dem Schlosse zu, wollte er ein Kaufhaus bauen. Dagegen mitten auf dem Schloßplatze sollte ein Siegesbrunnen sich erheben: sprudelnde Wasserbecken mit mannigfachen Figuren übereinander, und auf der Höhe eine thronende Borussia, das Schwert schwingend, dessen Griff das Landwehrkreuz bildete.

Doch wir schreiten nun dem Platze zu, an dem das erhabenste unter all seinen Werken errichtet worden ist, das Museum.

Wenn wir Goethe's Iphigenie ein in glücklicher Ehe des Deutschen und Griechischen Geistes gezeugtes Kind nennen, dann ist das Museum Schinkels Iphigenie. Niemals betrete ich seine freie Säulenhalle, ohne daß ein Hauch des Atheniſchen

Lebens befreiend mich anweht. In diesem Baue hat Schinkel sich das würdigste Denkmal gestiftet. Wird auch die Halle, von der ich rede, noch immer durch jene zweite untere Gemäldereihe verunziert, für welche sich leider noch kein Topf mit Tünche gefunden hat, so überwindet der Glanz des Ganzen auch diese unglückliche Zuthat. Niemals ist den Werken der Kunst ein ehrfurchtgebietenderes Haus gebaut worden.

Für das Museum hat Schinkel von Grund auf Alles schaffen müssen. Kein Wunder, wenn er den Lustgarten in seiner neuen Gestalt als ihm besonders zugewiesen betrachtete. Zwischen Schloß und Dom, weit jedoch über den Platz vorspringend welchen die Schloßapotheke einnimmt, wollte er für Friedrich den Großen einen Erinnerungsbau aufthürmen. Auf einem stufenreichen Unterbau sollte, nach zwei Seiten vortretend, eine offene Säulenhalle sich erheben, drei Etagen übereinander, drei Rückwände mit Gemälden, welche Friedrichs Thaten schildern. Diese offene Halle nahm das Denkmal in ihre Arme: einen Siegeswagen mit vier Rossen, auf dem der Held einherzieht. Hoch über der Mitte der Halle, hinter ihr stehend mit der Grundfläche, ragt ein korinthischer Tempel auf, während rechts und links ihre Vorsprünge mit lebendigem Grün besetzt waren. Es kann nichts Festlicheres, Sieg- und Ruhm mehr verkündendes gedacht werden.

Zwei Gedanken muß ich hier berühren.

Erstens: wie kam Schinkel dazu, dies, in seiner Structur griechisch-römische Werk — etwa Trajan oder Hadrian würden so gebaut haben — dicht neben das in italiänischer Renaissance gehaltene Schloß zu setzen? Auf einer seiner Skizzen fand ich folgende, darauf anzuwendende Bemerkung.

Er schreibt:

Hauptprincip.

„Jede Construktion sei rein, vollständig und in sich selbst abgeschlossen. Ist sie mit einer anderen, von einer anderen

Natur verbunden, so sei diese gleichfalls in sich abgeschlossen und finde nur den bequemsten Ort, Lage, Winkel, sich der ersteren anzuschließen. Dies jedoch immer so, daß der Anblick sogleich jede von der anderen unterscheiden kann und jede in ihrem ursprünglichen Character vollkommen herausstellt, aber auch jede in ihrer inneren Vollendung, wohin auch die artistische gehört, vollkommen befriedige."

Aus dieser Anschauung heraus gewann Schinkel die Unbefangenheit, Monument an Monument zu reihen, ohne daß die Verschiedenheit des Styles in Betracht kam.

Und ferner eine Bemerkung über das Baumwerk, welches die Höhe des Friedrichsbaues krönen sollte.

Bei allen Bauten Schinkels sehen wir die Bäume eine Rolle spielen. Kein Project beinahe, das die Gebäude nicht als dicht umgeben von reicher Vegetation hinstellt. Garten und Gärtchen werden oft als architektonische Ingredienzien verwendet. Ging es nach ihm, so wäre Berlin wie ein idealer Wald, aus dem die Kirchen, Schlösser und Bildsäulen sich erhöben. Den Lustgarten sehen wir dicht von ihm bewaldet, die Brücke zu beiden Seiten in hohe Baumpartien ausmündend. Wir werden bald gewahren, bei welcher Gelegenheit er dies Princip am ausgiebigsten anwendet.

Noch einen Blick auf den Dom, wie Schinkel ihn umbauen wollte. Eine alte Kirche mit Renaissance-Kuppel stand da, ein Gebäude von, wie Schinkel's Bericht sagt, sprichwörtlicher Häßlichkeit. Seine Grundmauern sollten verwerthet werden. Schinkel legte viele Pläne vor. Sein grandioseſter Entwurf zeigt den Dom höher, breiter und weiter auf den Platz vortretend. Ein massiger, sich breit erstreckender Unterbau mit nach drei Seiten hin tempelfaçadenartigen Vorbauten, zu denen Stufen führen. Ueber deren Giebeln, das Ganze umfassend eine Attika, mit runden großen Fenstern, beherrscht von einer kräftig vorsprin-

genden Krönung. An den Ecken dieses Baues niedere, aus zwei säulenumstellten Stockwerken gebildete, flache Thürme; in der Mitte eine gewaltige, von freien Säulen umringte Kuppel mit stufenförmiger Abdachung. Das Ganze großartig, aber fein in den Gliederungen, etwa als habe man das Project der Peterskirche, das Michelangelo ausführen wollte, in die schlankeren Formen Bramante's zurückübersetzt.

Noch aber bleibt Schinkel's Hauptproject für den Lustgarten zu erwähnen.

Wer heute über die Brücke gehend nach dem Museum zu scharf links abbiegt, ahnt nicht, daß dieser Platz, dicht an der Brücke, die Stelle war, für die Schinkel eine Fülle von Entwürfen, abermals zu seinem Friedrichsdenkmale entworfen hatte. Einen Reichthum offenbaren diese Skizzen, der gleichsam eine ganze Denkmalkunde enthält. Alle Combinationen scheinen erschöpft, vom einfachen Reiterstandbilde, wo wir den König, wie den Capitolinischen Marc Aurel zu Pferde, über einen Grund zerbrochener Waffen hinreiten sehen, bis zu den complicirtesten Erfindungen, wo Hallen, Tempel, Obelisken, Stelen, Triumphbogen verwandt worden sind, als hätte Schinkel durch die alle Möglichkeiten erschöpfende Mannigfaltigkeit seinen königlichen Bauherrn nöthigen wollen, sich für einen dieser Vorschläge zu entscheiden. Auch mußte der an jeder Seite ganz anders sichtbare Platz ihn aufs höchste reizen. Dicht am Wege befindlich, hinderte er doch Niemand, ließ zugleich aber, man mochte kommen woher man wollte, Niemandes Blicke los. Recht als hätte ein Athener ihn für ein Monument ausgewählt.

Allein der König entschied sich nicht und Schinkel mußte abermals wandern mit seinem Projecte. Endlich schien er nun den rechten Standort entdeckt zu haben: mitten auf dem Platze zwischen Universität und Opernhausplatz. Die veränderte Localität erforderte eine andere Gestaltung des Monumentes: eine Säule, wie die des Antonin oder Trajan in

Rom, soll aufgerichtet werden. Ein Umgang von dorischen Säulen umgiebt ihre Basis. So angemessen für die Stelle scheint wiederum dieser Vorschlag, daß, stände die Säule heute da, Niemand, wie beim Brandenburger Thore, Berlin ohne sie würde denken können.

Diesem Platze war nun aber in noch großartigerer Weise eine neue Gestaltung zugedacht in einem Projecte für Erbauung des heutigen kaiserlichen Palais. Hier zum ersten Male sehen wir Schinkel etwas vernichten wollen: die Bibliothek sollte fallen zu Gunsten des neuen Palastes. Ihrem Inhalte war hinter der Universität, an der Ecke, welche der botanische Garten einnimmt, ein neues Haus zugedacht: ein von vier gleichen Fronten umschlossenes Gebäude, das sich der Bauacademie vergleichen läßt, und dessen einfache, sachgemäße Architektur, verbunden mit vorzüglichen Grundrissen, den überzeugenden Eindruck von Zweckmäßigkeit macht.

Dieser Abbruch der alten Bibliothek war indeß nicht bei allen Projecten für das Palais Bedingung; bei einigen sehen wir sie erhalten, alle diese bei weitem reicher als die definitive Form, in der wir das Gebäude heute erblicken. Schinkel's schönster Entwurf dagegen verlangte Raum. Ueber Paläste hatte er seine eigenen Ideen, die er hier einmal wieder zu verwirklichen versuchte.

Zuerst sehen wir ihn zwei Etagen aufführen, die Front wie sie heute liegt, nur die Ecke mehr in den Platz hinein. Diesen Umbau überzieht er mit einer Bekleidung von Quadern; das große Einfahrtthor in die Mitte einfach hineingeschnitten, wie die Einfahrt in einen Tunnel. Die ganze Höhe dieser zwei Etagen krönt ringsum ein umlaufender Balcon, mit Vegetation erfüllt, und darauf erhebt sich der eigentliche Palast: ein einziges, hohes, luftiges Stockwerk, man könnte sagen: italiänisch gedacht, mit schlanken, bis auf den Boden reichenden Fenstern.

Dies die Vorderseite, und nun die Seitenansicht, dem Opernplatze zu. An Stelle der Bibliothek haben wir jetzt drei Terrassen, in großen Absätzen zurückweichend, auf denen sich Gärten mit üppigem Baumwuchse befinden, jede mit dem entsprechenden Stockwerke des Palastes in Verbindung, und als Abschluß der Höhe eine lange, luftige Veranda, von der aus über den Platz herüber ein köstlicher Blick sich bieten mußte. Sommer- und Winterpalais wären in diesem Baue vereint gewesen. Einen Anfang dessen haben wir hier vor uns, was in den Plänen zum Schlosse Orianda endlich zu einem herrlichen architektonischen Gedichte angesponnen ward.

Noch einmal versucht Schinkel auch hier seine Friedrichssäule aufzustellen, als Abschluß der Linden aufgefaßt, an der Stelle wo heute das Monument steht. Und noch an einer anderen Stelle versucht er für den Prinzen von Preußen, heute Seine Majestät den Kaiser, ein Palais zu bauen. Die eine Ecke des Pariser Platzes occupirte Schinkel durch den Palazzo des Grafen von Redern: die andere Ecke sollte für das Palais dienen. Die Façade hätte dem Platze zu gelegen, der Art, daß die Achse des französischen Gesandtschaftshauses gerade auf ihre Mitte ging. Das Ganze in Quadern aufgeführt, die Ecke nach den Linden hin als viereckiger Thurm mit Balcons vorspringend. Hauptsache war hier die Einrichtung der Gärten, welche durchschneidend bis an die Spree sich erstrecken sollten, mit Rennbahnen und allem was die Erinnerung an italiänische Gartenpracht aus Schinkels Phantasie herauslockte. Die Umgebungen des Brandenburger Thores mußten damit in Einklang gebracht werden. Die Stadtmauer vor allen Dingen in ein Gitter verwandelt und mit Grün maskirt. Die Straße bis zum Potsdamer Thor mit Villen besetzt. Vor dem Brandenburger Thore, außen, ein Platz durch eine niedrige breite Balustrade abgeschlossen, die sich nach den drei Hauptrichtungen in weiten Oeffnungen aufthat, jede zur Rechten und Linken

mit Postamenten besetzt, auf denen Pferde- und Hirschgestalten ihren Stand hatten. Das Ganze parkmäßig gedacht und nicht im Entferntesten dem heutigen Verkehre genügend.

Bekannt ist, wie Schinkel außerhalb Berlins vorstädtische Kirchen gebaut, wie er die Thore übrigens zum Theil occupirt hat, wie er neue Wege und points de vue für den Thiergarten angab. Seine Mappen zeigen, wie er, neben diesen Projecten für feste Standpunkte, eine Fülle von Bauten im Geiste trug: Dome, Denkmale, festliche Schmuckbauten, die er auf dem Papiere ausführte — für Berlin, hoffnungslos von vorn herein, daß sie jemals irgendwo zur Entstehung kämen. Seine tröstende Göttin war zuletzt die Resignation geworden. Das größte all seiner Projecte jedoch, an dessen mögliche Ausführung er wenigstens beim Hinwerfen der ersten leichten Skizze geglaubt hat, bleibt noch zu erwähnen: die grandiose, letzte künstlerische Ausbildung eines Siegestempels für die Freiheitskriege, der auf dem Kreuzberge stehen sollte.

Das dort vorhandene Denkmal ließe sich einem Bäumchen vergleichen, das einsam sich erhebt, während ein ganzer Wald von hundertjährigen Stämmen gleichsam projectirt war. Den Berg ringsum und weit in die Landschaft hinein sollte in der That Baumwuchs bedecken; ein breiter grader Weg vom Hallischen Thore bis zur Höhe frei bleiben. Das Hallische Thor war zu zwei nebeneinanderliegenden Thoren neu projectirt, zwischen denen auf einem Obelisken ein Engel Michael stände.

Die Spitze der Anhöhe nun, die wir Kreuzberg nennen, sollte, frei von Bäumen, in drei großen Absätzen schräg abgestuft werden. Auf dem Plateau oben erhob sich ein viereckiger Unterbau. Die Ecken glatt, die etwas nach innen geneigten Seitenwände als Bogen gegliedert. Der Rand des Ganzen oben ringsum mit Bäumen eingefaßt.

Auf der so construirten Basis erhebt sich ein glatter cylinderförmiger Bau, aus dem nach den vier Himmelsrichtungen

antike Tempelfaçaden hervorſpringen, zu denen reiche Treppen emporführen. Hoch über ihren Giebeln ſchließt auch dieſer Rundbau glatt ab, wiederum rings mit einer Baumreihe beſetzt. Nun erſt war der Grund für die eigentliche Siegeskirche gewonnen, die aus den letzten Baumgipfeln als gothiſcher Centralbau in unzähligen Spitzen, die mittelſte die höchſte, emporſtieg. Dieſes Project hat etwas überwältigendes. Die Abwechſelung der mächtigen Conſtruktionen mit Baumwuchs läßt den Bau als eine natürliche Fortſetzung der Anhöhe erſcheinen.

Die ſchöpferiſche Kraft der Natur fand im Architekten ihren natürlichen letzten Interpreten gleichſam. Der Menſch veredelt was die dunkeln Erdkräfte im Rohen ſchufen. Ausgeführt, würde dieſes Werk meilenweit in die Runde ſichtbar und ein Wahrzeichen für Berlin geworden ſein, wie es die Peterskuppel für Rom ward.

Das iſt das Berlin, das Schinkel gebaut haben würde wenn er geburſt hätte. Wie günſtig hat das Schickſal doch für Michelangelo gewaltet. Nichts ſah er vollendet als er ſtarb, und Alles, wenn auch hier und da nicht ſo ganz wie er wollte, iſt nach ihm emporgewachſen. Dagegen, wie kurze Zeit verfloſſen ſeit Schinkels Fortgang, und alle Bedingungen von Grund aus verändert, unter denen er für ſein Berlin ſeine Pläne ſchuf!

Was ahnte er von den Bauten, um die es ſich heute handelt: Eiſenbahnhöfen, Fabriken und Paläſten großer Induſtrie und Geldgeſellſchaften, Quais und Canälen, und Häuſern für die Volksvertretung? Wie konnte er ahnen, welch prachtvolles Material dafür zur Verfügung geſtellt werden würde? Sein Berlin war arm und menſchenleer. Schinkel wollte es zum Ideale einer Deutſchen Hauptſtadt erheben, wo Handel und Fabrikthätigkeit kaum vertreten ſind, während Univerſität und Academie, neben der im verborgnen faſt geräuſchlos arbei-

tenden Staatsmaſchine, die entſcheidenden Momente bilden. Nach den Freiheitskriegen ſchien ihm und der Mehrzahl des Volkes der Frieden auf undenkliche Zeit geſichert. Die Fortentwickelung Preußens im Deutſchen Sinne konnte nur die Arbeit der Cabinette ſein. Wie völlig iſt das Alles über den Haufen geworfen! Heute iſt Berlin die Mitte des durch Eiſenbahnen und Telegraphen feſt zuſammengehaltenen Landes, der Punkt, zu dem die energiſchſten Kräfte von allen Seiten unabläſſig zu Tauſenden zuſtrömen, um lärmend hier die wichtigſten Geſchäfte abzuthun. Der Kaiſer, der von hier aus regiert, bedarf keines Palaſtes mehr, als Mitte der Stadt, wo ſich in Gärten friedlich Hof halten läßt. Ganz Deutſchland iſt ſeine Reſidenz geworden. Wie in alten Zeiten der Kaiſer unaufhörlich von Stadt zu Stadt zog, überall ſeine Pfalzen findend, ſo ruft ihn auch heute die Kriegs- und Friedensarbeit ſeines hohen Amtes unabläſſig hierhin und dorthin. Mit dem Begriffe der Ruhe iſt der der Reſidenz im alten Sinne verſchwunden, bei Berlin und den andern großen Städten ſogar der Begriff der Stadt ſelber umgewandelt worden.

Die Möglichkeit, überall zu wohnen und mit einer einzigen Nachtfahrt faſt überall hinzugelangen, hat den Gedanken aufgehoben, für eine größere oder geringere Anzahl dicht aneinanderſtoßender Wohnungen, die ſich an beſtimmten Punkten finden, eine eigene innre Form zu ſuchen. Ideale Mittelpunkte der Städte ſind, wie die Mauern, nur noch zufällige Ueberbleibſel früherer Zuſtände. Niemand mehr, der ſich in der Mitte von Berlin ein Haus bauen möchte, um da friedlich alt zu werden mit den Seinigen. Einzige Erwägung iſt in ſolchen Fällen jetzt nur, wie weit fort von dem Centrum der Geſchäfte man bauen dürfe ohne Unbequemlichkeiten im Verkehre dadurch zu erfahren. Die Tendenz iſt *in* Berlin: Paläſte zu erbauen für die, deren großartige Geſchäfte feſtſtehende Räume verlangen; *außerhalb* Berlins aber: zu wohnen, ſo

still als möglich, so nah als möglich der Natur, so versteckt als möglich in einem eigenen Garten. Schinkel würde mit ungeheurem Erstaunen diesen Umschwung betrachtet haben. Solche Consequenzen der entfalteten Kraft des Volkes für sein Berlin vorauszusehen, war ihm unmöglich. Seine Gebäude setzten Menschen voraus mit ruhigem, heitrem Dasein. Dürer hatte bei seiner dreifach befestigten Königsburg immer die Einfälle der Türken im Auge: Schinkel hat niemals an Festungen und befestigte Schlösser gedacht, und auch die politische Arbeit des Volkes hat niemals seine Phantasie electrisirt.

Nur einen leisen Anklang an die Gedanken unserer Zeit könnten wir darin finden, daß er bei dem Dome für den Platz am Potsdamer Thore betont: Volksfeste müßten hier gefeiert werden.

Allein nehmen wir an, die Aufgaben der heutigen Zeit wären ihm nahe getreten.

Worauf kommt es heute an?

Zu fühlen, daß bei dem ungeheueren Areal, das Berlin einzunehmen im Begriffe steht, das Terrain nicht bloß als Baugrund, sondern im höchsten Sinne landschaftlich zu verwerthen sei. Hierfür hat kein Architekt einen Blick gehabt wie Schinkel. Er würde mit der nöthigen Autorität darauf gedrungen haben, daß die Straßen ihre Breite, die Plätze ihre beste Lage empfingen und überall der Blick monumentalen Bauten begegnete, deren Schönheit und Würde beruhigend gewirkt hätte im verwirrenden Getöse des heutigen Lebens. Er auch hätte dafür gesorgt, daß dem Baumwuchs überall seine volle Berechtigung zu Theil geworden. Denn wie wollen die Bewohner dieser ungeheuren Stadt, die mit ihren Kindern stundenlange Wege zu machen haben, um in die freie Natur zu gelangen, überhaupt noch erfahren was die freie Natur sei, ohne Gärten und Plätze mit Baumwuchs, zum Spiel für die Kinder und zum Athemholen für die Erwachsenen? Der

Deutsche hat eine angeborne Sehnsucht nach dem Walde. Schinkels Drang, überall Baumwuchs in seine Architektur zu bringen, ist ächt national. Michelangelo dachte nie daran. Der Romane sucht seinen Bäumen womöglich das Ansehen steifer Wände zu geben, er erträgt es, in kahlen Städten zu sitzen und aufzuwachsen. Ein Deutsches Kind aber, das nicht unter Bäumen gespielt hat, nicht auf Bäume geklettert ist, hat einen Theil seines Jugendglückes eingebüßt. Schinkel würde dargelegt haben, daß die Verkommenheit eines immer mehr anschwellenden Bruchtheiles unserer Bevölkerung in dem gefängnißartigen, von dem Verkehr mit der freien Natur abgeschlossenen Emporwachsen von Menschen ihren Grund hat, die von Kind auf niemals reine Luft athmeten.

Es kommt ferner darauf an: herauszufinden, welche Stellen der inneren Stadt von Häusern befreit werden müssen, um Raum für offene Plätze und für monumentale Bauten zu gewinnen. Schinkel hat bewiesen, wie im Ganzen er *sein* Berlin auch in dieser Beziehung kannte: er würde aufs neue bewiesen haben, daß er es auch heute zu behandeln wisse. Er aber auch, dessen Aufgabe immer war, das Vorhandene zu schonen, würde bei aller Energie im Fortschaffen des Häßlichen, Ehrfurcht bewiesen haben vor den ächten Resten alter Kunst, selbst wenn es den Anschein gehabt hätte, daß sie im Wege ständen. Vielleicht auch, wenn Schinkel selbst Wache gehalten hätte, daß einige seiner eigenen Werke heute nicht so unnütz zerstört worden wären, oder durch unorganische Zuthaten und Anhängsel verunziert daständen.

Endlich: ein Mann wie Schinkel wäre dazu geschaffen gewesen, für die neu aufzuführenden monumentalen Gebäude den Styl anzugeben, der der geeignete sowohl für ihren Zweck, als für den Platz wäre, auf den sie kommen sollten.

Während Michelangelo aus all seinen Erfahrungen *einen* Stil bilden konnte, übersah Schinkel, dem ganz andere Er-

fahrungen zu Gebote ſtanden, mit wiſſenſchaftlicher Freiheit die geſammte architektoniſche Entwickelung: ſeine hiſtoriſch geſchulte Phantaſie reproducirte für jeden Bau die Form, die ſich am beſten für ihn ſchickte. Von unendlichen Seiten flogen ihm die Motive zu. Was würde er aus den Quadern und dem Marmor errichtet haben, für die ihm heute coloſſale Geldmittel zu Gebote ſtänden und die er ſeiner Zeit aus Kalkbewurf und Stuck nachahmen mußte!

Und nicht bloß die großen öffentlichen Bauten, auch die Privatbauten würden dieſen Reichthum ſeines Geiſtes an Ornamentik empfunden haben. Schinkel war es ein Leichtes, Pracht zu ſchaffen wo ſie verlangt wurde, und für die innere Einrichtung praktiſche Erfahrungen zu verwerthen. Hier wie überall geht er von den einfachſten, naturgemäßen Gedanken aus.

Denken wir ihn als den Mann, dem ganze Stadtviertel zu bauen übertragen würden, ihn als den, der bei unbegrenztem Credit einen Palaſt für den Kaiſer, ein Parlamentshaus,*) Paläſte für die Miniſterien zu errichten hätte — vergeſſen wir nicht, wie ſehr alle ſeine Projecte zuerſt in coloſſalen, die ganze Umgegend beherrſchenden Formen entſtanden — ſolche Aufgaben würden ihn in einen Rauſch des Entzückens verſetzt

*) Lebte Schinkel noch, er hätte längſt, innerhalb der Stadt, den beſten Platz für das Deutſche Parlamentshaus ausfindig und dem Umherirren der Wahl von einer zufällig freiliegenden Stelle fiscaliſchen Eigenthums zur andern ein Ende gemacht. Berlin hat genug Stellen, wo Luft geſchafft werden muß, denn jede Verminderung der inneren Häuſermaſſe iſt bei der Ueberbürdung der Stadt mit Wohnſtätten, welche in den letzten Jahren ſtattfand, eine Wohlthat. Ich erlaube mir, da die Gelegenheit ſich bietet, einen Vorſchlag. Man mache das Quadrat zwiſchen Wilhelms-, Koch-, Friedrichs- und Puttkammerſtraße von Häuſern leer und ſetze auf den ſo entſtehenden, mit Bäumen umkränzten Platz das Parlamentshaus. Die Anhaltſtraße führte dann gerade auf die Mitte des Platzes zu, während auf dem Anhaltplatze Stein's Denkmal aufgeſtellt werden könnte.

haben. Jetzt erst hätte er ein Feld gefunden, auf dem er sich mit Michelangelo messen konnte.

Schinkel heute nach dem taxiren zu wollen, was er factisch gethan hat, wäre eine Ungerechtigkeit. Seine Projecte sogar bezeichnen nicht voll den Umfang seines Geistes: wir müssen hinzuthun, was er schrieb, wie er arbeitete, wie er lebte. Träte heute ein Mann wie er wieder unter uns, er würde auf keine der Fragen, die wir an ihn zu stellen hätten, die Antwort schuldig bleiben.

Und so wollen wir Schinkel heute ehren und verehren, als stände er hier und hörte mit an, was über ihn geurtheilt wird.

13. März 1874.

Rauchs Biographie von Friedrich Eggers.

1873.

Die Freunde des verewigten Eggers erwarteten seit Jahren sein Buch über Rauch. Nun ist nach seinem Tode der erste Band der Arbeit, Dank der Sorge seines Bruders, gedruckt worden. Er enthält Rauchs Leben bis zum Jahre 1819, wie er zur Herausgabe fertig in Eggers' Papieren vorgefunden wurde. Der Schluß soll, sichert die Vorrede zu, in einem zweiten Bande erscheinen, für dessen Vollendung im Geiste seines Bruders der Herausgeber einsteht. Möge das Versprechen bald erfüllt werden.

Friedrich Eggers hat vor einigen Jahren einen Vortrag über Rauch gehalten, worin er als den Mittel- und Gipfelpunkt von dessen Thätigkeit die Arbeit an den Victorien für die Walhalla hinstellt. Das Centrum der Jugendarbeit Rauchs findet im vorliegenden Bande eine andere Mitte: die Statue der Königin Louise im Charlottenburger Mausoleum. Es ist als wäre Rauchs Genius nur erweckt worden um dieses Werk zu schaffen, die Frucht gleichsam seines sich auf die königliche Familie concentrirenden Jugendenthusiasmus. Der Fortschritt zu den Victorien war dann nur eine letzte Erhöhung desselben Grundthemas. Dort hatte er dem Unterliegen seines Vaterlandes durch die Verklärung eines Ereignisses Ausdruck

gegeben, das dem Lande damals wie eine letzte Besiegelung des allgemeinen Jammers erschien; hier symbolisirte er die Erhebung aus diesem Abgrunde durch die Gestalten der Göttinnen, die den Sieg bedeuten. Kein Künstler unserer Zeit ist wie Rauch im politischen Sinne patriotischer Künstler gewesen. Die eigene Denkungsart und die Ereignisse machten ihn dazu. Er verlieh den Gestalten der Helden der Freiheitskriege ihre typische, historische Form. Wie er Bülow, Scharnhorst, York, Gneisenau und Blücher darstellte, stehen sie überhaupt der Nation vor Augen. Und als letztes Werk trat dann die Reiterstatue Friedrichs hinzu, in der, durch einen Prozeß als sei der bildende Künstler der berufene Geschichtsschreiber der Epoche, Alles was der Große Friedrich für unsere Gedanken Sichtbares an sich und um sich hat, in der Hauptgestalt selbst und in den Figuren des Fußgestells zur Erscheinung kommt. Rauch ist ein Mann, dessen Leben zu kennen, nicht bloß den Liebhabern der Kunstgeschichte wichtig war, sondern von dessen Entwickelung und innerem Leben zu wissen, Jedermann wichtig sein muß.

Eine so schöne Aufgabe hatte Friedrich Eggers sich gewählt und nun hat ihn der Tod abgerufen ehe er sie völlig lösen konnte. Er würde sie trotzdem längst haben vollenden können, hätte nicht die Last ununterbrochener Lebensarbeit, nur deshalb zu thun, um eben das Leben zu gewinnen, immer und immer seine Kräfte von der Stelle fortgedrängt, die seinem Talente und, Alles in Allem genommen, seiner Persönlichkeit die würdigste und geeignetste gewesen wäre. Indessen es soll davon hier nicht weiter gesprochen werden: die Dinge sind nun vorüber und abgethan; dennoch, es durfte doch auch nicht ungesagt bleiben. Hätte Eggers mehr in einem Zuge arbeiten dürfen, so würde sein Buch in manchem vielleicht noch höheres Lob verdienen. Er würde es, was sich ja immer erst bei ganz vollendeter Arbeit thun läßt, in einigen Partien voller aus-

geführt haben. Den großen Hintergrund, von dem Rauch sich abhebt, würden wir noch mehr zu selbständigen Massen geformt sehen. Eggers nächste Aufgabe jedoch mußte sein, sich auf seinen Helden zu beschränken. Erst wenn dessen Gestalt vor ihm stand wie sie sein sollte, durfte den Nebenfiguren weitere Betrachtung gegönnt werden. Das Leben in Rom und Berlin würde Eggers mit breiterer Ausführung dann noch einmal übergangen und Beziehungen zu den Zeitgenossen, die einstweilen mehr angedeutet wurden, in ausgiebigerer Weise verfolgt haben. Diese Bemerkungen sollen nicht als Tadel gelten: vielmehr sie sollen denen, deren Erwartungen nach dieser Richtung gingen ohne ganz und gar befriedigt zu sein, zur Antwort geben, der Verfasser würde, hätte seine eigene Hand das Werk zum Abschluß bringen dürfen, ihm auch hier den Stempel höherer Vollendung aufgedrückt haben. Sein Bruder spricht im Vorworte selbst diese Erwartung aus.

Rauchs Carrière vom Sohne eines einfachen, in engen Verhältnissen, abseits vom großen Verkehre lebenden Beamten, zum Diener im königlichen Hause und von da, durch einen plötzlichen Sprung, zum Künstler, läßt etwas erkennen, was er mit denen gemeinsam hat, in deren Verkehr er in Rom eintrat: Thorwaldsen, Canova und, ich darf ihn hier noch wie einen Lebenden aufführen, obgleich er längst nicht mehr lebte, Carstens. Alle vier wurden sie von dem die Zeit erfüllenden idealen Geiste zur Höhe getragen. Schinkel, Cornelius und die Uebrigen, deren Namen hier weiter nichts zur Sache thun, schließen sich ihnen an. Ein zündender Funken sprang eines Tages in die Seele dieser Künstler ein und eine Begeisterung für das Schöne und Große entflammte sich in ihnen, die nichts zu löschen und nichts aus ihrer Richtung, grad empor, zu bringen vermochte. Diese Zeiten liegen uns heute so fern, daß Viele sie kaum noch begreifen. Wer vom „Ideale" heute spricht, erscheint fast lächerlich. Man hört halb spöttisch an

was darüber gesagt wird. Bis zum Haß habe ich in neuester Zeit diese Abneigung sich steigern sehn.

Was denn ist das Ideale?

Wir haben unter den Abgüssen des hiesigen Neuen Museums eine Anzahl antiker Pferdeköpfe römischer Arbeit. Porträts und Pferdeköpfe waren die Domäne der römischen Kunst, ganz wie heute in England diese beiden Themata fast die gesammte wahre Kunst des Landes im besten Sinne in Anspruch nehmen. Man leistete Vorzügliches, es sind Werke in beiden Richtungen geschaffen worden, die als meisterhaft und wohlgelungen gelten dürfen.

Aber vergleichen wir diese Abgüsse römischer Werke mit dem Abgusse des einzigen Kopfes eines Rosses, das zum Giebel des Parthenons gehört und bei uns ebenfalls zu sehen ist! Wer wäre wohl je im Leben einem Thiere begegnet, das ein solches Haupt auf dem Halse trug? Aber man stelle sich vor dieses verstümmelte Stück Marmor, das ja fast nur noch ahnen läßt, wie die Gestalt einst aus der Hand des Künstlers hervorging: welch ein Gefühl der Bewunderung durchzuckt uns! Das waren die Rosse, von denen gezogen der Wagen des Meergottes durch den Ocean rauschte, oder der des Sonnengottes über die Wölbung des Himmels flog! Man braucht weder Homer noch Pindar zu kennen, noch überhaupt von den Göttergeschichten der Griechen etwas zu wissen: dieses Haupt eines märchenhaften Pferdes ist mächtiger und wahrer und wirklicher und schöner als die gemeißelten und gegossenen Pferde aller Zeiten nach denen des Phidias, und was sogenannte realistische Kunst an Pferden geschaffen hat, sind schwachknochige zahme Geschöpfe neben diesem idealen Pferde der griechischen Blüthezeit.

Die Generation, der Rauch entsprang, war im Stande das zu empfinden. Ich sage nicht, man habe die Griechen erreicht. Weder ihm noch den Andern gelang das. Aber man

wußte, worauf es ankam. Es lag der Menschheit im Blute damals. Ein Drang, das Höchste, Edelste zu leisten, erfüllte die Künstler, eine Sehnsucht nach Verständniß und Mitgenuß das Publikum. Aus dieser Gesinnung ging freilich die französische Revolution hervor, aber auch die Freiheitskriege wurden geschlagen aus ihr heraus. Sie durchdrang die Gelehrsamkeit und Literatur, sie war der Lebensathem der Epoche. Und doch waren die Zeiten wieder so, daß nur wenige von den bildenden Künstlern, die in ihr arbeiteten, sich völlig frei entwickeln konnten, weil die Aufgaben, die ihnen zufielen, unter der Beschränkung litten, welche die unausgebildete politische Gestaltung der Völker mit sich brachte. Carstens, Canova und Thorwaldsen haben nichts gestaltet, an dem die Völker in dem Maaße Theil hatten wie das athenische einst oder das florentinische an den Werken seiner Künstler. Ihre Thätigkeit, so großartig und ausgebreitet sie war, hat immer etwas privates behalten. Nur Rauch macht eine Ausnahme. Ihm sind historische Aufgaben im lebendig geschichtlichen Sinne zugefallen und die eigenthümliche Kraft zugleich, sie durchzuführen. Kein Thorwaldsen und Canova würden diese Königin Louise, diese Feldherren der Freiheitskriege, diesen Friedrich gestaltet haben. Nicht bloß geniale künstlerische Kraft, römischer Boden und Umgang mit der Antike genügten, um diese Werke zu schaffen: auf Berlinischem Boden sind sie gewachsen, sie sind organische Erzeugnisse der Hauptstadt des Landes, aus dem heute das Deutsche Kaiserthum geworden ist; Berlinisch, so gut wie Athenische und Florentinische, Römische und Venetianische Kunstwerke Producte des eigenen Bodens waren, zu dessen Schmucke sie errichtet wurden. Die moderne Sculptur jener Zeit hatte nach der politischen Seite etwas Vaterlandsloses: Rauchs Werke stehen im entschiedenen Gegensatze zu denen der anderen Künstler seiner Epoche. Nicht glorificiren sollte er Preußen wie die Hofkünstler Napoleons das Kaiser-

thum ihres Herrschers: formen sollte er die Anschauungen eines Volkes, das sich frei gemacht hatte. Nur ein Künstler konnte dem nachkommen, der selbst Theil genommen an dieser Begeisterung. Schadow vielleicht wäre hier neben Rauch zu nennen, wenn wir noch andere Repräsentanten dieser Richtung suchen, denn schon Tieck besaß die gleiche Eigenthümlichkeit nicht, so heimisch er in Berlin gewesen ist. Schlüter scheint zu weit abzuliegen, um an ihn hier zu erinnern, aber genannt muß er werden, der so einzig und einsam innerhalb seiner Epoche, aus der verborgenen Kraft des Landes, für das er arbeitete, schon die Kraft gesogen zu haben scheint, die seine Arbeiten erfüllt.

Sind so zwei Elemente in Betracht gezogen worden, denen Rauch gleichsam die Flügel verdankte, um sich emporzuschwingen, so bleibt noch ein drittes zu erwähnen, das weniger die allgemeine Gunst der Zeit als das eigene gute Glück ihm gewährte: sein Verhältniß zu Wilhelm von Humboldt während der entscheidenden Jahre des ersten römischen Aufenthaltes. Was das sagen will, als junger Mensch, in den Tagen wo die Augen aufzugehen beginnen, die Leitung zu haben, die ein Haus wie das Wilhelm von Humboldt's in Rom gewähren konnte, das zeigen die Biographien fast aller derer, die Bedeutendes geleistet haben. Es giebt nichts, das einem aufstrebenden jugendlichen Geiste, mag er Künstler, Gelehrter oder sonst sein wozu sein Talent ihn antreibt, so unentbehrlich ist, als der Umgang mit einer innerhalb der lebendigen Bildung der eigenen Zeit stehenden überragenden geistigen Kraft. Phidias hatte Perikles und die anderen großen Geister seiner Zeit in nächster Nähe um sich, Giotto fand Dante, Michelangelo Lorenzo Medici und die Gelehrten seiner Umgebung, Raphael erwacht zu neuem Leben am Hofe Giulio des Zweiten. Und um auf die Zeiten überzuspringen, von denen wir reden: Carstens hatte Fernow, Thorwaldsen Zoëga neben sich. Rauch

verdankt seine höhere Existenz Humboldt und dessen Familie. Hier empfing er die Weihe, welche wahre Gelehrsamkeit allein ertheilen kann. Wir lesen, wie Rauch, als sein Modell der Königin Louise von Berlin nach Italien abging, um dort in Marmor ausgeführt zu werden, die Höhlung des Gypses mit den Uebersetzungen griechischer Autoren vollsteckte. Dies ist eine der Stellen der Biographie, wo ich gewünscht hätte, daß Eggers länger verweilt wäre. Ein paar Titel schon hätten genügt: Homer, Aeschylos und einige Historiker. Und im Anschlusse daran hätte Humboldts Gestalt lebendiger hervortreten können. Liegt für dieses Verhältniß umfangreicheres Material an Briefen vor als der Verfasser mittheilt, so würde ich ihm vorgeworfen haben, zu zurückhaltend gewesen zu sein.*) Als Wunsch für den zweiten Theil des Buches sei ausgesprochen, es möge was aus Tagebüchern und Briefen irgend mittheilbar scheint, als Anhang des Ganzen so vollständig als möglich zusammengestellt werden.

Wenn Eggers jedoch manches Detail fortgelassen hat, das in kleinen Zügen das Römische Leben Rauchs von 1805 bis 1810 vielleicht bewegter erscheinen lassen konnte, darauf, wie ich schon oben sagte, kam es ihm in erster Linie nicht an. Eggers mußte vorerst im Auge haben, die großen Accente der Entwickelung Rauch's richtig zu setzen. Dies hat er gethan. Was dies anlangt fehlt seiner Arbeit nichts. Man schreitet von Hauptsache zu Hauptsache vorwärts. Der Gipfelpunkt von Rauchs Jugendthätigkeit ist das Charlottenburger Monument und hier auch gipfelt Eggers Darstellung. Hier empfangen wir Alles, dessen es bedarf. Die Gesinnung des Königs, dessen einfache tiefe Trauer in dem Werke des Künstlers Trost

*) Ich komme auf die Vermuthung weil Thorwaldsens Leben von Thiele I. 203 einen Brief Rauchs enthält, den Eggers nur seinem Inhalte nach verwerthet, ohne ihn wieder abzudrucken. Auch der vom 12. September an Thorwaldsen, ebendaselbst I. 197, ist nicht abgedruckt.

findet, ist ergreifend dargestellt. Rauchs Arbeit sehen wir Schritt vor Schritt wachsen, und das Gefühl, mit dem ihre Vollendung ihn erfüllte, geht in den Leser über, der sich in ihn einlebt, wie man sich mit den Gefühlen des Helden einer Dichtung vertraut fühlt. Diese Partie der Darstellung mußte die gelungenste sein und ist es geworden. Und hier kam dem Biographen zu Statten, was auch dem Künstler selber zu Statten gekommen war: daß Eggers nicht als Bewunderer eines in Griechenland oder Italien blühenden Bildhauers schrieb, sondern daß er als Berliner, wenn auch kein geborener, von der Arbeit des Berliner Künstlers redet. Eggers war ein Schüler Kuglers, derjenige vielleicht, der am längsten hier das Andenken seines Meisters hochhielt. Kuglers Thätigkeit aber beruhte auf dem geistigen Zustande, der von Rauch, Schinkel, Beuth und Humboldt für Berlin als eine edlere Atmosphäre geschaffen worden war. In ihr hat auch Eggers noch gelebt und gearbeitet. Wir können schließlich sagen, Rauchs Biographie sei von einem, der mit der großen Familie in letzter Generation verwandt war, geschrieben worden. Und so, auch in diesem Sinne war die Arbeit in die rechten Hände gelegt worden, die sie leider nicht vollenden sollten.

Die Ruinen von Ephesus.

1872.

Im Herbste 1871 wurde unsererseits eine kleine Expedition an die Küsten Kleinasiens abgesandt, welche unter Ernst Curtius' Führung aus den Herren Regely, Adler, Gelzer und Hirschfeld bestand. Ueber den Erfolg der Reise hat Curtius in der Academie der Wissenschaften Bericht abgestattet und ist derselbe unter dem Titel „Beiträge zur Geschichte und Topographie Kleinasiens" besonders erschienen.

Die Geschichte Griechenlands hat immer als der Mittelpunkt der antiken Geschichte gegolten. Die Geschichte Roms aber ist uns bisher vertrauter als die der Griechen gewesen. Unser Deutscher Staatsorganismus hat sich aus dem Römischen entwickelt; Römisches Recht bildete den Grund, in dem unsere juristischen Anschauungen wurzelten; in lateinischer Sprache ist ein großer Theil unserer wichtigsten Literatur abgefaßt. Was die römische Republik und das Kaiserthum betraf, ging uns an wie eigene Angelegenheiten, und Cäsar und die Julier waren uns von der Schule an bekannter als Carl der Große und die Ottonen.

Wie gleichgültig verglichen damit die griechische Geschichte. Die Bildhauer, Dichter, Philosophen und Staatsmänner Griechenlands bewundern wir, aber den Boden, auf dem

Solon oder Perikles eigentlich standen, kennen wir so wenig als uns die reale Wirklichkeit bekannt ist, im Gegensatz zu welcher Plato die Theorien seiner Republik erbaute. Selbst Aristoteles' Politik schien nicht viel mehr zu bieten, als eine Reihe historischer Merkwürdigkeiten ohne rechten Zusammenhang, deren Essenz für unser heutiges politisches Lernen entbehrlich war. Sollten wir ja Städteweſen studiren, so stand das Italiens oder das eigene uns voller und ausgiebiger vor Augen. Aber auch daher konnten wir für den neueren Gebrauch wenig Musterbildliches holen wollen, denn gerade jenes Deutsche Städteweſen machte unsere einheitliche Politik nach außen todt und begünstigte die Spaltungen des Deutschen Kaiserreichs, unter denen wir so lange zu leiden hatten. Dagegen war uns der Gewinn des römischen Rechtssystems ein Beginn der Einheit, während wir den Griechen für nichts dankbar zu sein hatten in dieser Richtung.

Indessen diese Anschauung gehört nun doch der Vergangenheit an, so gut wie die Sehnsucht nach Einheit und Kaiserreich heute etwas ist, das hinter uns liegt. Wir erstreben nicht mehr, wir besitzen. Freiheit, Ruhm und Einheit brauchen nicht mehr erst erkämpft, ihre Unentbehrlichkeit bewiesen zu werden. Sie bilden die anerkannte Grundlage unseres neuen Staatsweſens. Uns Deutschen durchdringt der gemeinsame Pulsschlag des lebendigen untheilbaren Staatskörpers, fast schon als hätte das niemals anders sein können. Ja, so weit ist es bereits gekommen, daß wir durch den Gewinn dieses Gutes heute etwas verloren zu haben scheinen, im Vergleich zur Vergangenheit, weil eben nichts mehr zu wünschen und zu erkämpfen bleibt, während unsere geistige Erziehung so ganz auf Wünschen und Erkämpfen eingerichtet war. Es sind keine heiligen Güter irdischer Art mehr von der Vorsehung zu fordern, die sie uns vorenthielte.

Diese Anschauung aber stellt uns heute ganz anders zur

Vergangenheit. Ihre Betrachtung kann nicht mehr wie früher, d. h. wie vor zehn Jahren noch, zur Erreichung politischer Zwecke ausgebeutet werden. Der alte ewige Kampf ist vorüber, neue Kämpfe beginnen, für die die Erfahrungen der alten Welt ihren Werth verloren zu haben scheinen. Die neueste Zeit hat gewaltige, funkelnagelneue Probleme geschaffen, Unerhörtheiten, für deren Lösung weder Roms noch Griechenlands staatliche Geheimnisse auszubeuten sind. Damit aber gewinnen wir zu Rom eine neue Stellung. Rom beginnt leise zurückzutreten. Noch immer hat der römische Bürger innerhalb der Geschichte etwas von einem primus inter pares, bald aber wird dieser Nimbus vielleicht von ihm gewichen sein. Für uns enthält die alte Geschichte keine Phänomene mehr, die größer wären als die der Gegenwart. Wir gehen dem Begriffe „Rom" „Römisch" ethnographisch zu Leibe und verfolgen das Einwirken der anderen Völker innerhalb der römischen Entwickelung mit objektiver Souveränität. Die Dialekte fangen an uns fast wichtiger zu werden als die Hauptsprache, die Provinzen bedeutsamer als das große Centrum. Wir werfen die Frage auf — da wir an uns selbst jetzt die gleiche Frage zu stellen haben —: welche geistigen Ziele hatte man denn damals? Was wollten die Römer denn, abgesehen von der bürgerlichen Ordnung im eigenen Hause? Wie hatten sie die Zukunft im Auge, wie taxirten sie ihren eigenen sittlichen Gehalt, wie hoch stellten sie neben dem Bürgerlichen das allgemein Menschliche? Von Rom aus wird keine Antwort darauf gegeben! Und so, mit dieser Frage gehen wir umher im Bereich der alten Geschichte. Mit ihr klopfen wir endlich wieder an die Thore der griechischen Städte!

Seltsam: der Betrachtung uns kleinlich und verzwickt erscheinender griechischer Städteverfassungen entspringen in Aristoteles' Geiste Anschauungen höchster Art, Betrachtungsreihen, deren Größe und Einfachheit uns heute wie eine neueste Neuig-

keit überrascht und rührt. Früher hatten wir in Deutschland kaum eine Verwendung für solche Sätze. Taciteïsche Verbissenheiten mochten dem classisch gebildeten, gedrangsalirten Staatsdiener eher in der Stille einigen Trost spenden, während aus den großartigen Bemerkungen des Aristoteles damals nichts direct Nützliches für den Gebrauch des Tages zu erlangen schien. Heute aber, wo wir selber so scharf ins offene Leben versetzt worden sind, fangen diese Allgemeinheiten wieder an, in näheren Zusammenhang mit den brennenden Fragen der Gegenwart zu treten. Die Welt verlangt nach einer neuen Philosophie des öffentlichen Lebens, sie bedarf ihrer. Bald wird unser ganzes Heil vielleicht vom Glauben an eine Anzahl ächter politischer Wahrheiten abhängen, deren gewaltigem Inhalte die Nacken von Millionen sich beugen, über die nichts sonst Gewalt haben würde, die Phrasen Derer ausgenommen, die, weil sie das Volk nicht zu regieren vermöchten, es zur Befriedigung ihrer Herrschgier zeitweise wenigstens verführen möchten. Das „Wort" ist heute in den Besitz ungeheuerer Macht gelangt. Unsere Sehnsucht wäre, daß aus den Tiefen des Deutschen Volkes eine Stimme sich erhöbe, um zu befehlen was zu thun sei. Wir lauschen: aber noch vernehmen wir nichts. Wir blicken nach allen Seiten uns um; wir sehen rückwärts, um auszuschauen, ob denn nicht zu irgend einer Zeit der Genius eines Volkes vernehmlich geredet habe zu den Seinigen: und nur ein einziges Volk tritt uns entgegen, dem das gegönnt war, das griechische.

Rom hatte kein Geheimniß als das des gerechten Entscheids von Mein und Dein, nur diese Kunst war sein eigen und daneben höchstens die zweite: durch Entfachung ungeheueren Eigennutzes und Ehrgeizes Fremde von Geburt zu römischen Bürgern zu machen. Griechenland dagegen entflammt seine Söhne zur höchsten Entfaltung ihrer eigenen Persönlichkeit, ohne schließlich dafür Anderes zu gewähren, als den

Dank oder auch den Undank des Volkes. Rom wollte Beamten und Soldaten aus seinen Bürgern machen, Griechenland bot jeder Individualität Wege, sich als eigenes, einziges Product des Volkes zur höchsten Ausbildung zu erhöhen, ohne daß diese Wege jedoch vorgeschrieben waren. Stellen wir alle großen Römer in eine Linie, so haben sie etwas Conformes, sie gehören Alle der gleichen Armee an und kennen und gebrauchen ihr Exercitium; die großen Männer der Griechen dagegen sind wie lauter souveräne Könige, jeder an seiner Stelle nur der eigenen Natur verantwortlich. Dieser Individualismus aber ist das, was die heutige Zeit am besten begreift: von uns heute möchte auch ein Jeder so sein eigener König werden. Nicht im Sinne des Herrschens und Befehlens, sondern im Sinne der Verantwortlichkeit für Gedanken, Handlungen und Lebensweg. Es ist als sollten die Germanen da jetzt einsetzen, wo den Griechen einstmals die Aufgabe zu schwer ward, ihre Entwickelung weiterzuführen. Griechenland ging unter an seiner Demokratie; seine Lebenskraft versagte, es bildete sich nach so viel fruchtbaren Umwälzungen endlich nichts Neues von Bestand mehr, nachdem zum letzten Male die alte Ordnung gestört war. Das Reich der Germanen dagegen, in dem das Prinzip der Demokratie nun den Sieg davongetragen hat, beginnt auf dem ganzen Mantel der Erdkugel heute ein ungeheueres Reich aufzubauen, dessen letzte höchste Blüthe wir zwar weder ahnen können, noch sogar, um die Nemesis nicht zu reizen, nicht einmal prophezeien dürften, aber dessen Entfaltung uns als mögliches Ereigniß zukünftiger Zeit leuchtend vorschwebt. Griechenland, als seine politische Macht hinsank, mußte sich zum Schlaf legen wie ein überwachter, überreizter Körper, dem die Augen zufallen; es ist als wachte es in den Germanen heute zu neuem Leben und neuen Anstrengungen.

Wir führen diese Gedanken zur Ankündigung des im Titel

genannten Heftes nicht deshalb hier aus, weil das darin Gesagte in besonderer Weise dazu Veranlassung böte, sondern nur um im Allgemeinen darauf hinzuweisen, von welcher wachsenden Wichtigkeit heute die Erforschung des griechischen Alterthumes sei. Was hier über Ephesus von Curtius ausgeführt wird, ist gleichsam nur ein geringer Nachtrag zu seiner großen griechischen Geschichte. Von Neuem überraschte mich bei der Durchsicht ihrer drei Bände neulich die unmittelbare Beziehung dieser Entwickelungen von Menschen und Dingen zu dem, was heute bei uns geschieht. Lesen wir bei Mommsen die Geschichte des Triumvirats, so fesselt die fast mathematische Folgerichtigkeit dieses Spieles höchster Politik: begegnet aber sind wir so angelegten Menschen selber niemals; bei Curtius dagegen verfolgen wir mit Staunen dieses irrationelle Durcheinander von durchaus begreiflichen Characteren, Talenten und Individualitäten, wie sie die unerschöpfliche nationale Kraft Griechenlands zu immer neuen Combinationen empor- und zusammenwirft. Wo unter den Griechen eine große Natur aufkommt, beginnt sie damit, der durch die Verhältnisse gebotenen Schranken zu spotten und ihren Spielraum ins Unendliche auszudehnen. Alle haben sie einen Punct, wo sie Achill ähnlich sind, der, mit den Füßen, als halber Unterthan Agamemnons, auf dem Boden der Erde stehend, mit der Stirn, als eingeborener Enkel des Zeus, an die Wolken rührt. In rücksichtslosem Freiheitstriebe geben sie den Folgerungen ihrer Natur nach, alle verschieden untereinander, wie Linde, Buche, Tanne, Lorbeer und Eiche verschieden sind, dennoch alle sich ähnlich durch den edlen Saft desselbigen Vaterlandes, der in ihrem Wuchse emporsteigt; während die Römer etwas haben wie ein Wald aus einer einzigen Baumsorte, welche kernig und gleichmäßig fortkommt, wo ihr Samen zufällig, sei es auf den Felsen oder in fettes Erdreich fällt.

Das vorliegende Heft, das im Hinblick auf Anderes diese

Gedanken weckte, giebt Bericht über eine Reise, oder, weil es größer klingt: Expedition, die im Herbste 1871 von Curtius in Gemeinschaft mit Major Regely, Baurath Adler und den Herren Hirschfeld und Gelzer mit Unterstützung der Regierung nach Kleinasien unternommen ward. Man besuchte Ephesus, Smyrna, Sardes und Pergamos und giebt hier den von den Mitgliedern der Gesellschaft zusammengestellten Bericht über die Resultate der Fahrt. Von Curtius ist der einleitende Aufsatz. Darauf läßt Adler Erläuterungen zu dem von Regely aufgenommenen, im Anhange mitgetheilten Plane der Stadt folgen, dessen einzelne Punkte er genau durchnimmt. Es folgt, gleichfalls von Adler und eingeleitet von Curtius, die Beschreibung von Pergamos, sowie Erläuterung des Planes der Stadt, von der, wie von den übrigen Orten, außerdem einige von Regely sehr hübsch gezeichnete Ansichten in Lithographien beigefügt sind. In Pergamos kopirte man eine Anzahl griechischer Inschriften, deren Erklärung von Gelzer nun folgt. Hieran schließt sich die Beschreibung der Ruinen von Alt-Smyrna von Hirschfeld und den Beschluß macht Sardes, über das wieder Curtius, im Anschluß an das von Adler in der Deutschen Bauzeitung Mitgetheilte, berichtet. Am wichtigsten erscheint doch Ephesus.

Ephesus, eine der schicksalsreichsten Städte der griechischen kleinasiatischen Küste, ist durch die Ausgrabungen der Engländer letzter und neuester Zeit neu bekannt geworden. Die Fundamente des alten Dianatempels, dessen Brand Herostrat berühmt gemacht hat, sind aufgefunden, ja von den Säulen die unteren Stücke wieder entdeckt worden, von denen Plinius redet. Bisher wußte man, wenn von Ephesus die Rede war, nur von diesem Brande, davon, daß der große Apelles dort geboren war, von Goethe's ephesischem Goldschmiede, von den Briefen des Paulus an die Epheser, vom letzten Aufenthalt des Evangelisten Johannes dort und etwa noch von den Säulen

des ehemaligen Tempels, welche der Sophienkirche von Constantinopel zur Stütze dienen mußten.

Curtius und seine Begleiter hatten natürlich keine Mittel, mit den Engländern zu wetteifern, denen halb die Regierung, halb die Society of Dilettanti langjährige glänzende Unterstützungen widmeten. Unsere vier Deutschen Gelehrten mußten sich dankbar zeigen lassen, was man ihnen eben zeigen wollte. Sie rühmen jedoch die Zuvorkommenheit der Engländer. Die Zeiten sollten längst gekommen sein, wo auch von Deutschland aus solche Kräfte in Bewegung gesetzt werden, um wissenschaftlichen Zwecken zu dienen.

Und doch würden die Engländer das nicht haben leisten können, was Curtius' kurzer Abriß der Geschichte der Stadt giebt, in der er die Entwickelung der seltsamen Tempelpolitik dieses Ortes an uns vorüberführt. Wir sehen in ein ausgebildetes System von Priesterherrschaft, das von Jahrhundert zu Jahrhundert sich hinzieht: ein Seitenstück zur großen Geschichte des delphischen Orakels. Jetzt erst verstehen wir, wie berechtigt jener gute Glaube des „ephesischen Goldschmieds" war, der von allen Neuerungen unbeirrt am Bildnisse seiner Göttin weiterarbeitete, ohne deren mächtiges Eingreifen er die Welt nicht denken konnte. Jetzt auch verstehen wir, ein wie Großes es war, wenn inmitten der den alten Kultus der Göttin hoch ehrenden römischen Kaiserzeit in Ephesus eine Christengemeinde sich aufthat. Paulus' Briefe nehmen diesem Wesen gegenüber wunderbar revolutionären Klang an. Völlig absehend vom Herkömmlichen leitet der große Heidenapostel alle menschliche Existenz vom einfachen Organismus des Familienlebens ab, auf dessen Heiligung er dringt, während er Götter, Tempel und Priesterschaft unerwähnt läßt, als existirte dergleichen gar nicht. Wie beredt, wie einschneidend in das Leben tausendjähriger Gewohnheit mögen diese Briefe ihrer Zeit geklungen haben.

Hieran zu rühren fand Curtius natürlich auf den kaum vierzig Seiten seines Aufsatzes keinen Anlaß. Diese Dinge spielen nach den Zeiten, die er bespricht.

Nicht in dem Hefte aber auch, an das diese Bemerkungen anknüpfen, sondern in Curtius' großer griechischer Geschichte finden wir die volle Darstellung der Geschichte von Ephesus in ältester Zeit, als persische und griechische Oberherrlichkeit wechselten. Im Zusammenhange mit den späteren Epochen ist die ganze Geschichte der Stadt jedoch niemals geschrieben worden. Wie ich sie im Geiste überfliege, meine ich, eine solche Arbeit könnte die Geschichte der griechischen Religion von ihren Anfängen bis zum Niedersinken, die Geschichte der griechischen Staatsentwickelung von der ersten Blüthe bis zum Herunterkommen unter die römische Gewalt, und dann wieder die Geschichte dieser römischen Gewalt selber bis zu ihrer völligen Entwerthung, zugleich mit dem Emporkommen des Christenthums in einer neuen und anziehenden Form enthalten. Wir sind zu sehr gewöhnt, griechische Geschichte nur von der Höhe der Akropolis, römische nur von der des Capitoles zu betrachten, aber der Horizont, der auf diesen Standpunkten uns umgiebt, läßt Vieles als äußerste Ferne erscheinen, was selber einmal verdiente Centrum zu werden. Das Griechenthum der asiatischen Küste ist immer ein anderes geblieben als das der Halbinsel. Wie man den sanfteren, farbigeren jonischen Homer im Gegensatze zu den härteren, plastischeren attischen Tragikern als das Product beinahe eines anderen Erdtheiles empfinden wird, so spiegelt sich derselbe Gegensatz im attischen Phidias und dem jonischen Apelles ab. Apelles, der von Brunn mit Correggio verglichen worden ist.

Diese Geschichte würde auch die orientalische Entwickelung des ersten Christenthums zeigen, von der Renan im Anschluß an Damascus ein vielleicht allzu farbiges Bild entworfen hat, und würde enden mit dem Ueberwuchern des Muhameda-

nismus, dessen phantastisch verschwimmendes Wesen als die allerletzte Consequenz dieser asiatischen Weltanschauung erschiene. Unter ihm begann nun, als gleichsam einer natürlichen Verbündeten der staatlichen Verwilderung, die grausame Macht der vom Menschen nicht mehr gezügelten Natur einzutreten, deren Abschluß Vernichtung alles menschlichen Lebens, aller menschlichen Denkmäler und des Grund und Bodens selber war. Der Hafen versumpft und verschlammt, eine ganz andere Küstenlinie, ein anderer Lauf des Flusses, abgespülte nackte Felsen, und über Allem brütend der ungesunde, unheimliche Athem, den solche Stätten aushauchen. Und daran schlösse sich sogar als letztes Capitel wieder das Emportauchen dieser gesammten glänzenden Welt-Carrière einer Stadt, zuerst nur in den historischen Schriften von Gelehrten, die vom fernen Norden aus herabkamen und sie betrachteten, und dann durch die Ausgrabungen selber, die wiederum von diesen Gelehrten betrieben und geleitet werden. Solche Auferstehungen, hervorgebracht nur durch die geistige treibende Kraft gelehrter Männer, die absehend vom Gewinne materieller Reichthümer ihre ganze Energie den Aufgaben widmen, die die Wissenschaft stellt, gehören ebensogut zu den wirklichen Schicksalen dieser wiederauflebenden Städte des Alterthums, als es irgend die ersten Schritte derer thun, die vor tausend und abertausend Jahren zuerst daran dachten, an der Küste, wo Ephesus stand, ihre ersten Hütten zu bauen.

Die Dauer der Deutschen Expedition war drei Wochen. Ueber viermal soviel Jahre arbeiten und graben die Engländer in Ephesus. Es würde uns nicht zum Schaden gereichen, wenn Deutschland diesen Bemühungen gegenüber einen edlen Wetteifer beginnen wollte.

Athenische Todtenkrüge.

1872.

Im neunundzwanzigsten Bande der „Preußischen Jahrbücher" hatte Ernst Curtius über seine letzte griechische Reise berichtet, in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft am 7. Mai wurde über die in Griechenland gemachten Ankäufe Auskunft gegeben. Den Glanzpunkt dieser Acquisitionen bilden eine Anzahl hoher, hochhenkliger, vasenartiger Krüge, auf deren Bauche sich Malereien befinden, die ältesten Malereien, die wir bis jetzt von athenischen Händen besitzen. Noch sind sie auf dem Königlichen Museum öffentlich nicht ausgestellt, deshalb hier einige vorläufige Worte über ihren Werth und ihre Schönheit.

Sogenannte griechische Vasen besaß unser Museum bereits in großer und kostbarer Fülle. Man bewundert auf diesen Producten des Kunstgewerbes die Freiheit und Sicherheit, mit der das nachahmende Handwerk Copien von Gemälden, Statuen und Basreliefs — es ist nicht immer klar, was vorlag — in leichten Umrissen wiedergab. Selbst die flüchtigsten Zeichnungen dieser Art betrachtet man mit Vergnügen. In den Ländern griechischer Cultur muß im Laufe von Jahrhunderten, von denen wir nichts wissen, diese die Schönheit nachbildende Fähigkeit langsam gestiegen sein, bis sie zu einer nationalen,

wie aus sich selbst wirkenden Kraft wurde, deren Erfolg eben so sicher war, als die Vollendung der beim Bau der Bienen entstehenden fünfseitigen Zelle.

Die Beweise für diese Fähigkeit jedoch liegen uns sehr ungleich vor Augen. Lückenhaft zumal ist unsere Kenntniß dessen, was im eigentlichen Griechenland gethan wurde. Italien und die Inseln haben bisher die Muster meistens geliefert, aus denen wir auf das schlossen, was Athen und Corinth in den Tagen ihrer üppigsten Entwickelung producirt haben könnten. Was an diesen Stätten selbst gefunden wurde, waren vereinzelte Stücke. Wie sicher unterscheiden wir die italiänische Arbeit von 1500 von der, welche 50 Jahre später entstand, und diese wieder von der französischen von 1650 und diese von der 1750 entstandenen: bei der Beurtheilung antiker Arbeit würde das Herausfinden von Epochenunterschieden dieser Art mit Sicherheit kaum möglich sein. Daher das Aufsehen begreiflich, das die von Benndorf publicirten Abbildungen einer Anzahl athenischer Thongefäße machten. Man kannte soviel, um sich bereits ein festes Urtheil zutrauen zu dürfen, und nun fanden sich auf diesen elenden Ueberresten zerbrochener Töpferwaare Zeichnungen, die das Bekannte weit übertrafen. Eine Zartheit der Linienführung trat uns hier entgegen, die sich in geistreicher Skizzirung der Gestalten den Handzeichnungen unserer besten modernen Meister an die Seite stellen ließ. Und haben Handwerker in Athen das geleistet, was erst mußten die großen Maler dort zu schaffen im Stande gewesen sein, von deren Werken kein Strich mehr erhalten ist!

Nach dieser Richtung eröffnen die von Curtius in Athen erworbenen Thongefäße abermals neue, nun aber bei weitem großartigere Aussichten.

Es war Sitte in Athen, den Todten gemalte Krüge, Lekythen, ins Grab nachzuwerfen, so daß sie zerbrechend mit ihren Scherben über und neben dem Leichnam lagen. Das

Zertrümmern von Gefäßen als Zeichen eines bedeutenden Abschlusses im menschlichen Leben, oder des Lebens überhaupt, ist eine wohl überall verbreitete alte Sitte. Diese Krüge trugen Malereien, welche auf den Todtenkult Bezug hatten. Heute, wo Gräber sorgfältiger als früher geöffnet zu werden pflegen und wo man sie nach wissenschaftlichen Grundsätzen ausraubt, sind aus einigen athenischen Gräbern die Scherben solcher Krüge wieder herausgelesen worden. Die alte Zerschmetterung ist durch Zusammenleimung der Stücke wieder gut gemacht, und es stehen diese einst vernichteten Symbole des Todes und der Vergänglichkeit als Zeugen alten Lebens neu aufgebaut wieder vor uns.

Betrachten wir sie näher.

Niemals in Gebrauch genommen, sondern ihrer Zeit neu hergestellt und dann wieder zerbrochen, haben diese Todtenkrüge, trotzdem daß sie aus lauter zersplitterten Theilen zusammengefügt worden sind, etwas Frisches, Unberührtes, das sich so an keinem anderen Producte antiker Arbeit beobachten läßt. Offenbar sind unsere Exemplare, ein halbes Dutzend etwa, in übereilter Arbeit hergestellt worden, da sie mehr oder weniger unvollendet dastehen, als hätte man sie, wie halbgargebackenes Brot aus dem Ofen, unfertig aus der Werkstätte genommen. Auf einigen sehen wir die Figuren fast nur in den angelegten Umrissen (rothbraune Linien auf glattpolirtem weißen Grunde), auf andern sind einige Theile der Figuren bemalt. Fertig ausgeführt ist keine dieser Malereien.

Es versteht sich von selbst, und schon die Flüchtigkeit der Herstellung deutet es an, daß man in diesen Krügen den Todten keine Kunstwerke von Bedeutung nachwerfen wollte. Die Raschheit der Zeichnung, die meist sehr roh aufgetragene Farbe bestätigt dies. Solche Krüge mögen in Massen damals angefertigt worden sein, nichts als Dutzendarbeit haben wir in ihnen vor Augen. Welche Arbeit aber! Welch eine Höhe

des allgemeinen künstlerischen Vermögens deuten sie an! Wie vortrefflich sind Hände und Füße dieser Figuren gezeichnet! Kein Meister brauchte sich dieser Umrisse zu schämen. Geben uns die Reste athenischer Sculptur, die aus den besten Tagen der Stadt erhalten blieben, eine Idee dessen, was höchste griechische Kunst zu liefern im Stande war, so lassen uns diese Denkmale gewöhnlicher Handwerksarbeit nicht weniger tief in den künstlerischen Geist des athenischen Volkes einblicken. Sie zeigen eine Durchschnittshöhe der allgemeinen Leistungen, die erstaunlich ist. Es leuchtet eine individuelle Begabung aus den Zeichnungen heraus, die sie tragen, deren Umfang erst dann ganz klar werden kann, wenn man mit ihnen etwa die Malereien italiänischer Majoliken vergleichen wollte, welche in den besten Zeiten des Cinquecento nach den besten Mustern angefertigt worden sind, und die weit dahinter zurückstehen.

Auf etwas Anderes noch will ich aufmerksam machen.

Wenn wir an den Resten der Parthenonfiguren (deren Abgüsse im griechischen Saale des Neuen Museums stehen) diejenigen Theile aufsuchen, welche durchaus unversehrt erhalten blieben, so genügen dieser Anforderung nur einige an der Rückseite einiger Figuren sichtbare Theile der Gewänder, die, vor Licht und Witterung geschützt, die Oberfläche intakt erhalten haben. Nun aber betrachten wir die äußerst sorgfältige Vollendung dieser Arbeit und fragen, für wessen Blicke stellte der Künstler sie so her? Er, der sein Werk für die Ewigkeit an seine Stelle in den Giebel des Parthenon gestellt zu haben glaubte, durfte nicht daran denken, es würden hyperboräische Hände einst diese Götter herabnehmen, fortführen und aus ihrem Aussehen Schlüsse ziehen auf ihn und seine Zeiten. Nur zu seinem eigenen Genügen verbreitete der Künstler diese Vollendung über alle Theile der Arbeit gleichmäßig. Wie die Natur selber bei Millionen und Millionen Schneeflocken, die eine einzige Minute auf die Erde schüttet, jede

einzelne dennoch nach den Gesetzen ihrer Schönheit vollendet gestaltet, als könnte sie gerade berufen sein, Zeugniß ablegen zu müssen über den Geist und die Kraft, die ihre Form schuf, so trieb es den Griechen, was er schuf, in seinem Sinne vollendet zu schaffen. Diese versteckten Gewandfalten formte die unermüdliche Hand des Künstlers, als seien die Tauben, die zwischen den Marmorgöttern daoben vielleicht ihre Nester bauten, kritische Spione der großen Mutter Natur, der sie Kunde bringen könnten über jede Vernachlässigung. Und so: auf die, kaum entstanden, zum Zersplittern und Begrabenwerden verurtheilten Todtenkrüge zeichnete der Künstler Figuren mit derselben Sorgfalt, als sei die Bestimmung der Gefäße gewesen, als kostbarer Hausrath Jahre lang vor dem Zerbrechen gehütet und an sichtbarer Stelle in Ehren gehalten zu werden.

In diesem Geiste der Vollendung, aus dem sie erstanden, liegt der Werth der griechischen Kunstwerke für die Menschheit. Unserer Zeit zumal, in welcher oberflächliche Production sich zu verbreiten beginnt, ist der Anblick dieser Arbeiten dienlich. An den Kunstwerken unserer besten Meister, Dürer's vor allen Dingen, gewahren wir eine gleiche religiöse Gewissenhaftigkeit. Wie die griechische Sprache, was den Bau der Sätze und die Wendung der Gedanken anlangt, der unseren näher steht als jede andere, so steht griechische Gesinnung in Bildung von Kunstwerken uns als reinstes Muster vor Augen.

Es ist im Reichstage darauf angetragen worden, nach dem Muster der Deutschen Institute auf dem Capitol zu Rom ein gleiches in Athen zu errichten. Möge sich das verwirklichen. Möge, wenn von diesen Dingen vor der Vertretung des Deutschen Volks die Rede ist, auch von denen, denen dergleichen ferner liegt, empfunden werden, um welche Interessen es sich hier handelt.

Welch ein Staat war Athen! Welch ein Gefühl unvergänglicher Größe mochte seine streitbaren Bürger erfüllen,

wenn sie, von siegreicher Fahrt heimkehrend, vom Meere aus in der Ferne die goldene Lanzenspitze der Athene im Strahl der Sonne entzündet, plötzlich aufleuchten sahen, wie einen Stern, auf den sie bei lichtem Tage zusteuerten. Noch ehe man Athen erblickte, soll dieser Glanz von der Akropolis aus sich auf zwei Stunden Weges hin gezeigt haben. Mit welchem Stolze die Erinnerung einer langen glorreichen Geschichte sie da erfüllte, mit welcher Sicherheit sie ewige Zeiten weiteren Fortschrittes so vor Augen sahen! Uns heute würde der Bericht all dieser Größe wie eine bedenkliche unsichere Sage klingen, für deren tönende Worte nichts recht Greifbares den gültigen Beweis abgäbe, ständen die Werke der Künstler und Dichter und Gelehrten nicht wie eine unverrückliche Schutzwehr da, an der alle Zweifel über die wahrhaftige Größe dieses Volkes zu nichte werden.

Die Gallerien von Florenz.

Mai 1873.

Der Minister Scialoja hatte den Director der Florentinischen Sammlungen, Aurelio Gotti veranlaßt, eine actenmäßige Zusammenstellung dessen herauszugeben, was über Entstehung, Verwaltung und gegenwärtigen Bestand der Museen zu Florenz von Interesse sein könnte, und es ist auf diesem Wege ein Buch von 450 Seiten entstanden, das man mit Vergnügen von Anfang bis zu Ende durchliest. Der Titel: „Le Gallerie di Firenze. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione in Italia“ klingt zu geschäftsmäßig: das Buch ist nicht bloß der Bericht eines Beamten an seine vorgesetzte Behörde, sondern eine angenehm geschriebene Geschichte der Gallerien von Florenz für jeden Kunstfreund. Von vier Museen ist darin die Rede: dem der Ufficien, dem des Palastes Pitti, dem Nationalmuseum im Bargello und dem von San Marco.

Die beiden ersten sind die bedeutendsten. Gotti's Bericht läßt uns den Proceß ihres Wachsthums genau verfolgen. Aus Sammlungen, welche die natürliche Prachtliebe der mediceischen Fürsten gründete, werden immer umfangreichere und zugleich selbständigere Institute, bis sie vom Privatvermögen der herrschenden Familie losgelöst, sich zum Eigenthume des Staates erheben. Wie das in Paris, Dresden, Berlin in

gleicher Weise der Fall war, ist bekannt; für Florenz erhalten wir hier den wenn nicht ersten, so doch sichersten Nachweis. Während an den anderen Orten die öffentlichen Sammlungen etwas Zufälliges haben, da sie nirgends auf die künstlerische Production des eigenen Landes vorzugsweise gegründet werden, erblicken wir in den Florentiner Sammlungen etwas Gegebenes, Nothwendiges. Italiänische Werke, neugeschaffene sowohl, als dem Boden des Landes wiederabgenommene Antiken, machen ihren Inhalt aus. Nicht darum handelte es sich, in der Ferne anzukaufen und den Erwerb mit allerlei Listen und Mitteln herbeizuschaffen, sondern die Ausfuhr der eigenen Werke brauchte nur verboten zu werden, um den inländischen Reichthum anhäufen zu können. Toscanische Maler und Bildhauer haben die meisten der Gemälde und Sculpturen hergestellt, die wir in Florenz bewundern. Und auch für die Antiken bedurfte es erst italiänischer Restaurateure, um sie für die Aufstellung herzurichten.

Große öffentliche Sammlungen sind die Magnete, die früher oder später Alles an sich ziehen. Anfangs wirkt nur die Lust der Fürsten am kostbaren Besitze im Palaste, den sie bewohnen. Cosimo I. häufte in seinen Zimmern eine Fülle erlesener Gegenstände an. Er selbst nahm den Meissel in die Hand, um kleine, frisch ausgegrabene Bronzen vom Roste zu befreien. Unter seinen Nachfolgern hatten einige noch größere Vorliebe für dergleichen als er. Durch Heirathen und Erbschaften kommen von Zeit zu Zeit massenhafte Zuschüsse. Dann beginnt man zu Gunsten der Gallerie die abgelegeneren Paläste leicht zu plündern. Dann müssen Kirchen und Klöster ihre besten Altargemälde abgeben, an deren Stelle ihnen Copien geschickt werden. Dann, nachdem der Staat selber endlich Herr der ganzen Masse geworden ist, werden Verwaltung und Vergrößerung planmäßig betrieben. Bei den Florentiner Sammlungen trat dies früh ein. Im Jahre 1737, als nach

Aussterben der Medicäer die Lothringer ins Land kamen, hatten sie sich mit einer fürstlichen Wittwe abzufinden, welche erlangte, daß die medicäischen Sammlungen als unveräußerliches Staatseigenthum constituirt würden. Immer jedoch legte das den neuen Herren nur die Beschränkung auf, daß sie nicht verkaufen oder verpfänden durften: factisch blieben sie Privatbesitzer und wandten den Sammlungen in diesem Sinne ihre volle Neigung zu. Was Schlösser und Regierungsgebäude enthielten, wurde nun systematisch dazugeschlagen, und die Ufficien und der Palast Pitti in den betreffenden Partien immer passender für den besonderen Zweck eingerichtet. Heute sind die Museen beider Paläste durch den unendlichen von Vasari erbauten Gang, dessen Wände man mit Stichen, Zeichnungen und Arazzi bedeckt hat und durch welchen dem Publicum die Passage freisteht, thatsächlich zu einem einzigen Museum verbunden. Allein die heutige Aufstellung genügt jetzt überhaupt nicht mehr: ein neues Gebäude für beide Sammlungen soll errichtet werden. Wenigstens mit Wünschen agitirt man in dieser Richtung und Gotti berührt die Nothwendigkeit in seinem Berichte.

Kein Grund auch, warum ein alles umfassender Kunstpalast zu Florenz nicht errichtet werden sollte. In stürmischen Zeiten baut man immer gern, um wenigstens in den todten Massen etwas herzustellen das feststeht. Auch ist dem Errichten großer Museen jeder Art die heutige Generation günstig. Das Zusammenfließen womöglich aller bedeutenden Kunstwerke an einer einzigen Stelle erschiene uns als das Natürlichste. Die Werke der großen Meister führen heute ihr eigenes Leben. Sie sind wie Individualitäten. Sie dulden keinen Herrn über sich, dessen willkürlicher Behandlung sie unterliegen. Sie verlangen ihre Rücksichten, ihre Bedienung und das Recht, auf eigene Faust die Besuche ihrer Verehrer anzunehmen. Ein Privatmann, der heute die Capitolinische Ve-

nus besäße, würde mehr Last davon haben als wenn er eine Prinzessin geheirathet hätte. Er würde wenig Rechte und unendliche Pflichten haben. Die Familie Holzschuher in Nürnberg ist wie der erbliche Hofstaat des berühmten Porträts, welches Dürer von ihrem Ahnherrn gemalt hat. Solche Werke bringen dem dienstfertigen Besitzer sogar nicht einmal Dank ein. Das Publicum sieht sie als durch eine Laune des Schicksals an die unrechte Stelle gekommene, gleichsam in der Verbannung lebende Mitglieder der großen Sammlungen an, denen sie sich früher oder später doch anzuschließen haben. Und die Besitzer ihrestheils suchen durch Angebot, Schenkung oder Vermächtniß dem Mißverhältnisse abzuhelfen. Wo kostbare gemalte oder gemeißelte Dinge auftauchen, die irgendwie loszumachen sind, da sehen wir viele aufmerksame Geister sofort in Bewegung, um den Uebergang in die öffentlichen Museen anzubahnen.

Wir identificiren uns heute so sehr mit dem Gemeinwesen, daß es als der natürliche Inhaber aller eminenten Producte des schöpferischen Volksgeistes erscheint. Der Staat giebt den Künstlern Bestellungen oder kauft ihre Arbeiten an. Wohin gehören Werke, die den Stolz einer Nation bilden und die, einmal beschädigt oder vernichtet, unersetzlich wären, anders als unter die Obhut der Regierung? Der Staat ist der competenteste Verwalter des Volksruhmes. Ihm muß die Hinterlassenschaft der früheren Zeiten ab intestato zufallen. Er hat nicht nur zu schützen, sondern für Sichtbarmachung und für wissenschaftliche Benutzung der Monumente zu sorgen. Und so denn strömt ihm auch Alles willig zu. Und, was nicht der geringste Vortheil dieser Sammlungen ist: durch sie wird das vergleichende Studium der Kunstgeschichte möglich, ohne das die moderne Kunstwissenschaft nicht bestände.

Dies unsere heutige Anschauung. In diesem Sinne werden überall immer größere Summen den Museen zugewandt

und keine Gelegenheit versäumt, sie zu bereichern. Indessen wie jede durchgeführte Centralisation, zeigt auch diese ihre Schattenseiten.

Denn auf diesem Wege ist es dahin gekommen, daß eine Handvoll wohlgezielter Blitzschläge, möge sie nun der Himmel senden oder irdische Leidenschaft sie schleudern, genügend wären, um in wenigen Stunden das zu verzehren, was Jahrtausende an Kunstwerken hervorgebracht. Daß solche Massenzerstörungen bereits stattgefunden haben, ist bekannt. Ich erinnere an das Schicksal, welches kürzlich dem Louvre drohte.

Und ferner, es ist die Frage, ob die von einer vergleichenden Betrachtung dieser nebeneinander aufgestellten Werke gebotenen Vortheile so sehr das tiefste Erfassen und Verstehen möglich machen, als der Anblick eines einsamen Gemäldes an der Stelle, für die der Künstler es geschaffen hat. Denn ins Blaue hinein, Kunstwerke für den Verkauf im Laden, wie sie heute gearbeitet werden, hat die beste Zeit nichts hervorgebracht. Sind die Madonna Connestabile außerhalb Perugia's und die Madonna Litta außerhalb Mailands, beide jetzt in Petersburg, das noch, was sie in ihrer Heimath waren? Vogt erzählt, wie er*) Stücke Gletschereis mitnahm, weil es ihm auf der Höhe unmöglich schien, daß ihre intensiv-blaue Farbe nicht wirkliche Färbung sei: unten hatte er doch nur farbloses Eis in Händen. Aber es war dieses Blau an Ort und Stelle keine Täuschung gewesen. Unentbehrlich ist dem Kunstwerke das Licht, in dem es geschaffen wurde. So manches Gemälde, das ich in Gallerien wiederfand, hatte seine Farbe verloren. Früher wie eine Waldblume, auf die inmitten der Dämmerung der stillen Bäume ein Sonnenstrahl fällt, daß ihre einfachen Blätter alle Geheimnisse der Schöpfung auszusprechen schienen,

*) oder Desor? Ich citire hier aus dem Gedächtnisse, da mir die Bücher nicht zur Hand sind.

hatten sie unter den übrigen Werken um sie her nun nichts besonderes mehr zu verrathen.

Was würden Mainardi's reizende Darstellungen aus dem Leben der Santa Fina im Dome zu San Gemignano sein ohne den Dom selber, ohne das alte Städtchen mit den aufragenden Thürmen seiner Häuser, ja ohne den entzückenden Weg dahin über den Rücken der Hügelreihe, die sich von Siena nach Volterra zieht? Es ist, als gäbe der Blick in die Ebene und die Luft, die man da athmet, dem Auge erst die echte Weihe und dem Herzen das wahre Gefühl für den Meister, der neben den anderen ja offenbar nicht an hervorragender Stelle steht. Und die Gemälde der Farnesina in Rom, wie wären sie denkbar an anderer Stelle als in dem Palaste der Peruzzi, in den stillen Gärten von Trastevere? Raphaels Malereien dort sowohl, in der gewölbten Loggia, als die Sodoma's, oben in den Zimmern, wo die alten dunklen cassettirten Decken so schwer und prächtig aufliegen? Und wie das jüngste Gericht Michelangelo's ohne die Sixtinische Capelle?

Und doch giebt uns gerade dieses Antwort auf alle solche Betrachtungen. Wir bedauern, daß Staub und Kerzenqualm immer noch Jahr aus Jahr ein so reichlich an ihm in die Höhe ziehen. Freilich läßt sich hier nichts ändern, aber wir bedauern es. Wir lassen uns gern gefallen, daß verstaubte, an Ort und Stelle kaum erkennbare Altargemälde aus dumpfigen Kirchen in helle, luftige Gallerien versetzt werden. Wir sehen mit Resignation, aber mit Zustimmung, wie der David des Michelangelo von seinem alten Stande am Palaste der Signorie, den Michelangelo selbst noch für ihn wählte, in das Gefängniß irgend eines geschlossenen Raumes unter Dach und Fach gebracht wird. Kunstwerke leben zu rasch an manchen Stellen. Und wir selber können, um zu vergleichen, nicht immer dahin und dorthin unterwegs sein. Hat man im Stillen nicht selbst die Beraubung des Parthenons durch Lord Elgin manchmal will-

kommen geheißen und möchte man die Dresdener Madonna in die Kirche zurückversetzt wissen, aus der sie entführt worden ist?

Allein es ist noch eine andere Lösung dieser Gegensätze gefunden worden, und sie zu besprechen, giebt ebenfalls Gotti's Buch über die Florentiner Museen Gelegenheit. Denn während sich aus der Entstehungsgeschichte der Ufficien- und Pitti-Sammlung die Nothwendigkeit der großen Centralstellen ergibt, empfangen wir in der Geschichte der Gründung des Florentiner Nationalmuseums im Bargello, sowie des Museums von San Marco, im ehemaligen Kloster dieses Namens, den Bericht über Sammlungen, die aus ganz anderen Anfängen wie jene und aus anderen Rücksichten sich gebildet haben. Und was wir in diesen beiden Instituten gewollt und durchgeführt sehen, erscheint als ebenso schön und nützlich und dem nationalen Gefühle der heutigen Zeit entsprechend.

Es giebt eine Categorie von Kunstwerken, welche von ihrer Stelle einmal nicht fortzuschaffen sind. Raphaels Transfiguration konnte aus der Kirche von St. Pietro in Montorio nach Paris, von da zurück in die Sammlung des Vaticans geschleppt werden. Raphaels Fresken aber wagte Niemand anzurühren, sie und die Malereien Michelangelo's in der Sixtina sind unzertrennlich von den Mauern, für die sie geschaffen wurden. Zwar sollte Lionardo's Abendmahl schon im 16. Jahrhundert losgelöst werden, um nach Frankreich zu wandern, und Daniel da Volterra's Kreuzabnahme in Trinità dei Monti war neuerdings bereits abgenommen für Paris, wurde dann aber doch am ursprünglichen Orte belassen. Im Verhältniß zum allgemeinen Bestande aber ist kaum nennenswerth, was von Freskogemälden auf Leinwand gebracht oder abgesägt von seiner anfänglichen Stelle entführt worden ist. Diesen Werken bleibt ihre Ruhe garantirt, und wie kleine Herren, die aus ihren Burgen nicht zu vertreiben sind, sitzen sie fest und machen ihre Ansprüche geltend.

Früher, wo die Controle noch nicht so scharf war, hatte das weniger zu bedeuten. Man ignorirte die Werke, wo sie unbequem waren, vernachlässigte sie, übertünchte sie, ja zerstörte sie. Heute stehen ihnen mächtige Freunde zur Seite. Man muß ihre Ansprüche anerkennen und für sie selber Sorge tragen. Und ferner, neben ihnen haben durch dieselbe Controle seitens der Kunstfreunde eine Menge Arbeiten von Künstlern zweiten Ranges, für die sich in den großen Museen kein Platz findet, Wichtigkeit empfangen. Eine ganze Reihe kleinerer, gleichsam an der Scholle klebender Museen sind dadurch in Italien entstanden, die besonders in Toscana und Umbrien hervortreten.

Der Bargello in Florenz ist eine der vielen im 13. und 14. Jahrhundert gebauten städtischen Burgen, an denen Florenz ehemals reich war, und von denen noch manche übrig sind. Er war zum Sitze der Regierung bestimmt, einfach und großartig angelegt, mit wenigen weiten Sälen, deren architektonische Schönheit Malereien und Bildhauerarbeiten erhöhten. Bald aber zum Sitze der städtischen Polizei gemacht, wurde er während der Jahrhunderte, die er dieser Bestimmung diente, durch Einbauten mehr und mehr entstellt, bis er zuletzt eine dunkle drohende Masse bildete. Man brauchte hier keine Säle mehr, sondern Zellen für Gefangene, Räume wo gefoltert und enthauptet wurde. Die Arcaden des inneren Hofes schlossen sich. Stockwerke wurden überall durchgezogen, die hohen Fenster vermauert oder vergittert, die Zierrathen verputzt oder verdunkelt. Es blieb nichts übrig von der ursprünglichen Schönheit.

Da geschah es, daß hinter der abgekratzten Tünche an der Wand der Capelle, deren abgeschlagener oberer Theil gleichfalls längst für Gefangenzellen eingerichtet worden war, der Kopf Dante's sichtbar wurde, den Giotto einst dahin malte. Von diesem Puncte aus begann die Revolte des Palastes.

Vor sechszehn Jahren sah ich ihn noch in seiner verkümmerten Gestalt, und jetzt steht er so unschuldig klar in seiner ursprünglichen Reinheit wieder da, zum Florentiner Nationalmuseum erhoben, als habe er niemals einem andern Zwecke gedient. Die Arcaden des Hofes wieder offen, die alten Zierrathen restaurirt, die Malerei wieder zum Vorschein gebracht. Alle Räume angefüllt mit Denkmalen toscanischer Kunst und künstlerischer Handwerksarbeit. Waffen, Siegel, Münzen, Terracotten, Majoliken, gemaltes und geschnittenes Glas, Cristall und Elfenbein, Gewebe, Hausgeräth. Am hervorragendsten die Sammlung der Broncearbeiten. Hier lernen wir Verrocchio, Donatello, Cellini kennen.

Dies was den Inhalt betrifft; nun aber was das Eigenthum an den Dingen anlangt.

In England hatte man zuerst angefangen, in privatem Besitz befindliche Kunstwerke, welche auf einige Zeit zur Verfügung gestellt wurden, zu temporären Ausstellungen zu vereinigen. Wie fruchtbar solche Ausstellungen sein können, wissen wir durch die Holbeinausstellung jetzt auch in Deutschland. In England hat das Verfahren heute geregelte Gestalt angenommen. Gemälde werden auf gewisse Zeit den Blicken des Publikums überlassen, gleichsam um den Besitzern die ideale Berechtigung dadurch zu gewinnen, sie übrigens völlig für sich haben zu dürfen. Auch dem Florentiner Nationalmuseum trägt dies Verfahren jetzt die besten Früchte. Alte kostbare Familienstücke sehen wir zum Theil hier ausgestellt, zu denen Niemand sonst vielleicht jemals gelangt wäre.

Noch reiner aber haben wir ein Museum, das durch die eigene Persönlichkeit von Werken sich bildete, die an einem bestimmten Orte nur verständlich waren, in dem Museum des Klosters von San Marco vor uns. Ein ehrwürdiges Gebäude, dessen anfänglicher Zweck im Laufe der Zeit verschwinden

mußte, ist in ihm dem edelsten Bedürfnisse der laufenden Epoche angepaßt worden. Aus anderen Klöstern sind Fabriken, Kasernen, Gefangenhäuser geworden: San Marco ist geblieben was es war und nur die Mönche sind verschwunden. In 52 Zellen malte hier Fiesole Darstellungen aus der heiligen Geschichte. In den inneren und äußeren Gängen des Klosters, über den Thüren, in der Capelle, im Refectorium, überall die Arbeiten seiner Hand. Wie ließe sich das Wesen und die Thätigkeit dieses in der Stille unermüdeten Malers erkennen ohne diesen Bau, wo jedes Werk noch an der Stelle steht, an die er mit den Gedanken es zuerst brachte? Hier auch war Fra Bartolommeo heimisch. Hier haben wir den jugendlichen Raphael als seinen Schüler ein- und ausgehend zu denken. Dies der Boden noch, den die großen Meister mit den Sohlen berührt haben. Wir gehen da umher und staunen; Alles noch unverfallen und wohlerhalten. Man empfindet beim Durchschreiten dieser einzigen Bibliothek (die Michellozzo gebaut hat, der ersten öffentlichen Bibliothek in Italien), welche geistige Kraft hier einst concentrirt war. Hier auch war Savonarola thätig, dessen Zelle wir betreten, wo seine Handschriften ausgelegt sind. Nach San Marco ging der alte Cosimo dei Medici von Zeit zu Zeit, um in der Stille da die Rechnungen des eigenen Lebens zu prüfen. Alles, was wir hier vor uns haben, vereinigt sich, einen Eindruck hervorzubringen, der unvergeßlich sein muß.

In ähnlichem Sinne hat das dem Raphael zugeschriebene Gemälde im Refectorium von San Onofrio das Etruscische und Aegyptische Museum um sich her geschaffen. Mehr und mehr bilden sich solche natürliche Museen in Italien jetzt und werden sich bilden. Läge der Palazzo del Tè in Mantua nicht sicherlich längst in Ruinen ohne die Fresken Giulio Romano's, und das Kloster von San Paolo zu Parma ohne die des Correggio? — während in Venedig mit den auf Leinwand

gemalten Werken die guten Geister aus den Palästen fortgezogen sind.

Nehmen wir Italien, wie es für das Studium der Kunst heute offen liegt, so bietet es einen ganz andern Anblick als vor hundert Jahren. Die Napoleonischen Kriege brachten das festliegende Capital der Kunstwerke in gewaltsame Bewegung. Goethe, der den ungeheuren Raub miterlebte, schrieb damals, die spätere Zeit werde nicht begreifen, was da eigentlich zerstört worden sei. Er selbst aber konnte damals nicht ahnen, was diese spätere Zeit in Italien offenbaren würde. Käme er heute, sein Erstaunen würde grenzenlos sein über das seitdem zugänglich gemachte. Mag das Reisen durch die Eisenbahnen den sogenannten poetischen Reiz eingebüßt haben: durch die Vortheile, die sie uns bieten, ist eine Concentration des Studiums möglich geworden, an die früher nicht zu denken war. Venedig, Mailand, Florenz, Rom, Neapel treten mit einer Schärfe, jedes als Repräsentant seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit, hervor, wie sie sich früher nicht geltend machen konnten. Bologna, Pisa, Siena, Perugia und die andern Städte zweiten Ranges treten mit demjenigen dazwischen ein, was gerade auf ihrem Boden gewachsen ist. In Bologna lernt man Francia und die Carracci mit ihrer Schule kennen. In Pisa die Anfänge der Sculptur unter Nicolo Pisano. In Perugia umgiebt uns die früheste Schule Raphaels, in Siena die der Vor- und Nebenarbeiter Giotto's, sowie die Thätigkeit Sodoma's und Peruzzi's. Ueberall weiß man an Ort und Stelle jetzt, worauf man zumeist zu achten habe, und cultivirt vor allem die eigene Production. Jeder einheimische alte Meister ist zum Centrum der allgemeinen Aufmerksamkeit in seiner Vaterstadt geworden. Immer wird Venedig allein Tizian, Mailand Lionardo, Florenz und Rom Raphael und Michelangelo erklären, während großgriechische Kunst erst in Neapel verständlich wird. Heute aber nun erst besitzen wir

den Ueberblick über die gesammte Entwicklung der antiken Kunst und der Renaissance, die eine unbefangene Würdigung jedes Erzeugnisses in jeder Epoche möglich macht.

Vergleichen wir mit dem was Italien bietet, das in Deutschland Bestehende.

Schon erwähnt worden ist, daß unsere Museen meist auf den Erwerb ausländischer Werke angewiesen waren. Gemälde und Antiken wurden fast nur aus Italien und den Niederlanden bezogen. Für die ältere Deutsche Kunst ist im Allgemeinen seit dem Beginne dieses Jahrhunderts mit der Sinn erwacht. Heute ist man, was diese anlangt, auch bei uns überall geschäftig das Eigene zu erhalten und ins rechte Licht zu stellen. Dieselbe edle provinciale Eifersucht dafür ist lebendig, die in Italien waltet. Im Ganzen aber ist im Vergleich zu Italien wenig übrig geblieben. Der dreißigjährige Krieg und die Napoleonischen Zeiten haben in zu gewaltigem Maaße aufgeräumt.

Die großen Museen aber sind zumeist aus Werken fremder Meister gebildet und die neueren Erwerbungen fassen diese vorzüglich ins Auge. Auch sind unsere heutigen großen Städte fast alle modernen Ursprunges und ihren Museen kann nur die Aufgabe gestellt sein, sich so weit als möglich nach allen Seiten hin auszudehnen. Sie haben Material für das vergleichende Studium zu schaffen. Aegypten und Kleinasien liegen ihnen so nahe als Italien oder die Niederlande und als Deutschland selber. Copien und Abgüsse sind oft wichtiger, als der Erwerb von Originalen, leichterer Erreichbarkeit und Billigkeit wegen. Niemals kann sich in Deutschland die Lücke ausfüllen, die innerhalb unserer künstlerischen Production im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges und im folgenden eingetreten ist. Sie hat uns um die eigene nationale Blüthezeit gebracht. Wir bauen ein Museum für nationale Kunst in Berlin: Dürers und seiner Vorgänger und Zeitgenossen

Werke würden sich fremd und seltsam darin ausnehmen. Unsere Kunst hat in Zeiten wiederbegonnen, die eben erst anfangen historisch zu werden.

Gotti's Buch bringt an persönlichen Ansichten nichts, das bemerkenswerth erschiene. Auch war bei der Form, in der es von ihm verlangt wurde, kaum Gelegenheit, dergleichen vorzubringen. Es ist plan und praktisch angelegt und durchgeführt. Aufgefallen ist mir, daß dasjenige Exemplar des Porträts Giulio's II., welches sich in den Ufficien findet, für das Original gegeben wird (p. 104), da ohne Zweifel dem Exemplar des Palastes Pitti die Ehre zukommt. Bemerkt sei hier, daß der öfter angezweifelte Carton des Gemäldes im Palaste Corsini eine durchaus ächte Zeichnung von der Hand Raphael's ist. Auch den Johannes in der Wüste von Raphael in den Ufficien erklärt Gotti für Original: das Darmstädter Exemplar, wenn auch nur auf wenige Reste reducirt, hat größere Ansprüche. Die Zeichnung der Ufficien dafür in Rothstift scheint mir bedenklich. Interessant ist auch die Mittheilung über den im Bargello befindlichen Adonis des Michelangelo (p. 228). Man hatte früher in Florenz seine Aechtheit in dem Grade bezweifelt, daß er eine Zeit lang bei Seite gestellt worden war. Ich halte ihn für ein von Michelangelo unvollendet gelassenes, von fremder Hand abgeglättetes Werk.

Unter den beigefügten Dokumenten finden wir auch (p. 301) den Passus des Testaments des letzten Buonarroti, der auf die Behandlung der Papiere und Zeichnungen Bezug hat. In genauer Uebersetzung lautet er: „Es sollen die Manuscripte und Zeichnungen des großen Michelangelo und ebenso die andern Manuscripte des andern Michelangelo (Michelangelo's Großneffen), sowie die Briefe von Zeitgenossen an sie beide in verschlossenen Schränken bewahrt werden, deren Schlüssel sich in Verwahrung desjenigen der Repräsentanten und Verwalter der Gallerie — (das Haus Buonarroti mit sämmtlichem

Inhalte wird zu einem eigenen Institute unter dem Namen Galleria Buonarroti erhoben) — befinden soll, welchen die andern dafür namhaft machen. Von ihm wird dieser Schlüssel nur dann dem Conservator der Gallerie ausgehändigt, wenn es entweder die Sorge für die Conservirung dieser Gegenstände nöthig macht, oder um sie etwa einem Fremden von Auszeichnung (forestiero distinto) zu zeigen; was so selten als möglich der Fall sein soll."

Auf diesen Paragraphen hin wird die Einsicht in den Nachlaß Michelangelo's noch immer verweigert, dessen Benützung nur einigen Florentiner Gelehrten offen steht!

Nützlich sind auch die angehängten Grundrisse der vier Museen. Den Bargello empfangen wir doppelt: vor und nach der Restauration. Man gewahrt recht, in welchem Maaße das Gebäude früher verunstaltet war.

Etwas fehlt für mich persönlich dem Buche, was freilich seinem Plane nach auch nicht hineingehörte: eine Besprechung des Palazzo vecchio, in dessen Räumen sich heute die städtische Verwaltung befindet. Hier residirt der Sindaco Ubaldino Peruzzi, von dessen Amtsführung die neue, letzte Umgestaltung der Stadt Florenz einst datirt werden wird. Denn es muß zugestanden werden: die großartigen Anlagen, die in den letzten Jahren unter Peruzzi's Leitung entstanden und heute noch in der Ausführung begriffen sind, haben die Stadt eigentlich zu dem erst gemacht, was sie werden sollte.

Als ich es noch in großherzoglichen Zeiten zuletzt sah, wußte ich keinen bessern Vergleich für Florenz als den mit einer Blume, die, statt zu verwelken, sich im Laufe der Jahrhunderte langsam in Stein verwandelt hatte, so daß, während Duft und Farbe des alten Lebens geschwunden waren, dennoch das äußere Aussehen sich völlig erhalten hatte. Da brachen die Zeiten des jungen Königreiches Italien ein, und Florenz wurde Hauptstadt der gesammten Halbinsel. Neue Straßen

und Paläste waren nothwendig. Während fast alle modernen Bauten in Europa uns heute das Gefühl geben, als habe der Architekt, schwankend, welches Muster er wählen solle, niemals weder das gefunden was er suchte, noch sei er glücklich in der Nachahmung gewesen, hat sich hier in Anlehnung an den altflorentinischen Palaststyl ein neuer Styl gebildet, aus dem heraus die glücklichsten Bauten entstanden sind. Harmonisch schließen sie sich dem Vorhandenen an und imponiren ohne sich aufzudrängen. An diese Straßenanlagen aber schließt sich die landschaftliche Umgestaltung der nächsten Umgebung an und hier liegt der eigentliche Kern dessen, was geleistet worden ist. Die neue Terrasse unter San Miniato, von der aus man, hoch über die herrliche Stadt in der Tiefe, zu den Bergen hinüber sieht, ist mit großartig schöpferischem Geiste ersonnen. Hier wird ein Bronzeabguß des David von Michelangelo aufgestellt werden, der, weit aus der Ferne sichtbar, von nun an über Florenz aufragen wird. Jetzt erst scheint die Stadt die richtige Fassung erhalten zu haben. Ringsum ist sie mit schattigen Anlagen umgeben worden, während diese alten Mauern überall gesunken sind. Die Ehre, Hauptstadt von Italien zu sein, ist an Rom abgegeben worden, aber die Arbeiten haben dadurch keine Unterbrechung erlitten. Und da bei dieser Erhebung des Aeußern ein anerkennbarer innrer Drang die Stadt belebt, sich geistig emporzuarbeiten, um den Ansprüchen gerecht zu werden, welche die neue Zeit an das neue Königreich gestellt hat, so mischt sich der Freude an diesem Emporkommen nicht etwa das Gefühl bei, daß die neuen Straßen und Wege bald wieder veröden könnten.

Der Palazzo vecchio aber würde in ganz anderem Sinne noch als städtisches Museum die Pracht der alten Zeit repräsentiren, als der Bargello thut. Fast durchweg blieb sein innerer Schmuck unangetastet. Hier lernt man vor Vasari Respect haben. Seine Malereien in den ehemaligen Zimmern

Cosimo des Ersten sind das Beste was er als Maler geleistet hat. Nicht die übergroßen verblaßten Wandgemälde des mächtigen Versammlungssaales, sondern die jener Gemächer, in denen Cosimo und Eleonore von Toledo und Bianca Capello wohnten, lassen erkennen, mit welchem Geschmack Vasari zu decoriren wußte. Fast wäre man es seinem Ruhme schuldig, die vortrefflich erhaltenen Wandmalereien bekannter zu machen als sie bei ihrer jetzigen Benutzung sein können.

Gotti's Buch enthält soviel wissenswerthe Nachrichten über einzelne Kunstwerke der vier Museen, von denen es handelt: wenn dieses Material doch in die Cataloge dieser Sammlungen verarbeitet würde! Wie wenig enthalten diese, wie vielfache falsche Angaben finden sich noch in ihnen, und wie nothwendig wäre es, dem lebendigen Interesse des Publikums an dem, was es hier vor Augen hat, durch gewissenhafte historische Mittheilungen entgegen zu kommen. Diese Gemälde und Sculpturen müssen von denen, die dazu berufen sind, anders als bisher geschehen ist, zu lebhaften Trägern historischer Bildung erhoben werden. Mit leichter Mühe könnte der Vortheil, den die große Masse der Besucher aus den Museen mit fortnimmt, auf diese Weise verdoppelt und verdreifacht werden. Und dies gilt nicht weniger auch für die Cataloge unsrer Deutschen Sammlungen.

Engel und Liebesgötter.

1874.

I.

In dem zur Gemäldegallerie des Palastes Corsini in Florenz gehörigen Archive fand ich (im Frühlinge 1873) einen Brief an Leo X. aus dem Jahre 1521, welchen mir der Custode mit einer Bereitwilligkeit, die ich anerkenne, zu copiren erlaubte.

Ich lasse das in einer corrupten Orthographie abgefaßte Stück gleich in der Uebersetzung folgen, da das Original an andrer Stelle gedruckt werden soll.

den 20. Juli 1521.

Beatissime Pater Post pedorum (sic) Oschula Post Debitas Commendationes. Dieser Brief wird ein treulicher Ausweis über Ew. Heiligkeit geschäftliche Angelegenheiten sein. Obgleich ich in vielen Briefen Ew. Heiligkeit Nachricht gegeben habe, weiß ich nicht, ob sie nicht in die Hände von Leuten gelangt sind, welche sie nicht abgeliefert haben. Ich habe meine Briefe dem Nuntius gegeben, der am Hofe des Königs ist. Ich habe ihm mitgetheilt, wie die Arbeit für Ew. Heiligkeit vorwärts geht: [er aber hat sie nicht selbst

gesehen*)], da er keine Zeit hatte, weil der Hof im Begriffe stand, Brüssel zu verlassen, um nach Antwerpen zu gehen, und da er, sehr besorgt und eifrig, die Nacht nicht geschlafen hatte, während er am Tage immer mit Schreiben beschäftigt war. Sobald er jedoch nach Brüssel zurückkehrt, werde ich ihm alle die Patronen zeigen, welche ich angefertigt habe, d. h. die Kartons.

Ew. Heiligkeit berichte ich über das Ganze in aller Kürze.

Ich habe zwanzig Cartons angefertigt für zwanzig Stücke, welche rings innen den Saal bekleiden, welche meine Genossen ausmalen, d. h. Giulio**) mit Giovan Francesco***); Heiliger Vater, erwarten Sie die schönsten Teppiche (spalere) zu sehen, welche jemals gesehen worden sind, lustig und reich mit Gold verziert. Ich habe Alles auf das Mannigfaltigste angeordnet: scherzende Kinder, lustige Dinge, überall Ew. Heiligkeit Embleme angebracht, so reich als möglich. Wahr ist, es konnte nicht Alles eigenhändig von mir gearbeitet werden: ich zeichne das Ganze und gebe es weiter in Auftrag, thue das Meiste aber selbst daran, besorgt für die Ehre Ew. Heiligkeit. Ferner habe ich die Compositionen für das Bette begonnen: ich weiß, daß die Erfindungen gefallen werden, die ich auf den Stücken angebracht habe. Dazu gehört das Bildniß Ew. Heiligkeit vor Gott Vater, welcher Euch die Gnade des heiligen Geistes verleiht, sowie des ehrwürdigsten Monsignor bei Medici und Monsignor Cibo. Ich bitte Ew. Heiligkeit, die Einlage richtig abzugeben, weil ich darin den ehrwürdigsten Monsignor bei Medici ersuche, mir in verringertem Maaßstabe zwei Porträts copiren zu lassen, welche Seine Herrlichkeit von einem Oelgemälde von der Hand meines Meisters

*) Dies oder etwas Aehnliches mußte der Schreiber hier sagen wollen, hat es aber ausgelassen.

**) Romano.

***) Penni, vgl. Vasari, Ed. Lemonnier VIII, 242.

besitzt, welches Gemälde sich in Florenz befindet. Man sende in einem Briefe diese beiden Köpfe, den Ew. Heiligkeit, sowie den des Monsignor dei Medici, damit ich sie nachbilden kann. Ich habe in vielen Briefen bereits diesen Wunsch ausgesprochen; das Bett wäre längst fertig.

Ich richte an Ew. Heiligkeit noch ein kleines bittendes Wort: ob mir nicht ein armes Aemtchen, das Monsignor dei Medici mir geschenkt hat, noch während der Zeit, daß ich in Ew. Heiligkeit Diensten stehe, fest ausgefertigt werden könnte. Es trägt nicht mehr als einen Ducaten alle Monat. Weiter nichts, heiligster Vater. Ueberall, wohin ich komme, heißt es: Leo est bonus pastor. — Leo ist ein guter Hirte.

Nachschrift. Heiligster Vater, ich bitte Ew. Heiligkeit, mich meinem Herrn anempfehlen zu lassen, qual ma per folgo como lo pregasti.(?) Er ist in Wahrheit ein redlicher Mann, betreibt die Vollendung der Arbeiten für Euch, unterzieht sich großen Anstrengungen, ist immer auf den Beinen und spornt uns an. Was die Auswahl der Arbeiter anlangt, so habe ich mit den fernen, barbarischen Ausländern viel auszustehen.

Adresse: An Seine Heiligkeit unsern Herrn, Leo den Zehnten, Pontifex maximus.

Welcher von den Schülern Raphaels hat diesen Brief aus den Niederlanden nach Rom gesandt?

II.

Als Albrecht Dürer 1520 nach den Niederlanden gegangen war, traf er im Mai 1521, seinem Tagebuche zufolge, in Antwerpen mit einem italiänischen Maler zusammen, den er Thomas Polonier nennt und in welchem, nachdem man ihn lange für eine unbekannte Person hielt, Tommaso Vincidore aus Bologna, ein Schüler Raphaels erkannt worden ist. „Item", lesen wir in Dürers Reisetagebuche, „des Raphaels von Urbino Ding ist nach seinem Tode alles verzogen, aber seiner Dis-

cipuln einer, mit Namen Thomas Polonier,*) ein guter Mahler, der hat mich begerth zu sehen. So ist er zu mir komen, hat mir ein gulden Ring geschenkt, antiga, gar mit ein guten geschnitten Stein, ist 5 fl. werth, mir aber hat man zweifach geldt dafür wollen geben, dargegen hab ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dings, das ist werth 6 fl." Diese Stelle hat eine Unklarheit im ersten Satze. „Ding" ist ein Lieblingswort Dürers, womit er, wie unsere Stelle im weitern Verlaufe selbst zeigt, künstlerische Arbeit bezeichnet. Dies bestätigen so viele Stellen seiner Briefe und des Tagebuches, daß es unnöthig wäre sie anzuführen. Zwar wird das Wort einigemale auch allgemein genommen, niemals aber, wie Campe (Rel. S. 81, neben der Erklärung „Arbeiten") bemerkt, in der Bedeutung von „Werkstätte", welche Dürer, wo er sie meint, mit diesem Worte selbst bezeichnet. Thausing jedoch hat sich für diese Uebertragung erklärt, indem er**) schreibt: „Die Werkstatt Raphaels hat sich nach seinem Tode völlig aufgelöst." Auch das Thatsächliche widerspricht dem. Raphaels Werkstatt löste sich nicht auf. Giulio Romano und Francesco Penni traten als testamentarische Erben der Firma an Raphaels Stelle, führten dessen Arbeiten weiter und suchten neue zu erlangen. Vasari's Angaben hierüber bestätigt der von Pini zuerst publicirte Brief des Sebastian del Piombo, worin er Michelangelo Raphaels Tod mittheilt und ihm von den Anstrengungen seiner Schüler Nachricht giebt, neue Bestellungen zu erlangen. Es hätte aber gerade das Gegentheil von dem stattgefunden, was Thausing sagt, wenn „Ding"

*) In derselben Namensbezeichnung wurde Dürers, gleich seinem Vater aus Ungarn gebürtiger Onkel Niclas in Cöln Niclas Unger, oder der Maler Jacopo dei Barbari aus Venedig (Welschland) in Nürnberg Jacob Walch genannt.

**) Dürers Briefe und Tagebücher, S. 95. In Eitelbergers Quellenschriften. Wien, 1872.

hier „Werkstätte" bedeuten soll. Verachter übersetzt (A. Dürer in den Niederlanden) mit noch weniger Berechtigung: „De school van Raphael von Urbino is na zyne dood zar vermindered", und Narrey (Gazette des Beaux-Arts 1865) demgemäß „L'école de Raphael d'Urbin s'est considérablement amoindrie après la mort de ce grand homme". Von Eye (Leben und Wirken A. Dürers) faßt die Stelle so, als wenn die Schüler Raphaels sich nach seinem Tode zerstreut hätten. Mir scheint nothwendig, „Ding" auf die Arbeiten Raphaels zu beziehen und „verzogen" in der Bedeutung von differre, protelare zu nehmen. Wir gelangen so zu dem Sinne, daß die Fortführung von Raphaels Arbeiten erlahmte und hinausgeschoben worden sei. Ohne Zweifel mußte hier eine Verzögerung eintreten. Raphael war überhäuft mit Arbeit: nach seinem Tode aber konnte es sich höchstens darum handeln, das Angefangene zu vollenden, wobei es nun wesentlich langsamer ging. Trotzdem nahm das „Atelier Raphaels" neue Arbeiten an und vertheilte sie unter die vorhandenen Kräfte. Bei der allgemeinen Arbeitstheilung mußten auch die Teppiche, welche in den Niederlanden gewebt wurden, vergeben werden.

Bisher fehlte jedoch ein schärferer Beweis dafür, an wen.

Pinchart hatte*) zwar einen Brief Leo's X. drucken lassen, mit welchem ausgerüstet Tommaso in den Niederlanden auftrat. Datirt ist er vom 21. Mai 1520. Tommaso begiebt sich danach „in nonnullas Flandriae partes pro quibusdam nostris negociis". Ferner: aus den handschriftlichen Noten des Malers Francesco d'Ollanda zu einem Exemplare des Vasari von 1568, welches Raczynski in Madrid fand, ging hervor, daß Tommaso in den Niederlanden die Ausführung der Teppiche anvertraut war, welche nach Zeichnungen Raphaels dort

*) Bull. de l'Acad. Roy. de Belgique, XXI. Brux. 1865.

für den Pabſt gewebt wurden. Pinchart, der*) auch dies zuerſt beſpricht, zieht daraus den Schluß, daß die bisherige Annahme, Raphaels Teppiche ſeien 1519 vollendet worden, irrthümlich ſein müſſe. Paſſavant, welcher Pincharts Artikel in ſeiner franzöſiſchen Ausgabe wiederabdruckt, erwidert darauf jedoch mit Recht, Tommaſo's Thätigkeit müſſe ſich, da die erſte Serie ſchon 1519 vollendet war, auf die zweite Serie der Teppiche bezogen haben, welche nach Zeichnungen der Schüler Raphaels angefertigt wurden.

Indeſſen Recht hat Paſſavant doch nur inſofern als er darlegt, es könne hier nicht von der erſten Serie der Teppiche die Rede ſein; ob Tommaſo aber gerade es war, der der Vollendung der zweiten Serie wegen, welche Darſtellungen aus der Apoſtelgeſchichte bringt, nach den Niederlanden ging, erhellte aus dem Vorliegenden nicht. Francesco d'Ollanda ſagt**): Celui-ci s'appellait Bolonha, et s'étant rendu en Flandre afin d'y faire confectionner les tapis du Pape Leon X. d'après les desseins de Raphael et d'après les siens. Die Cartons der Teppiche aus der Apoſtelgeſchichte ſind aber nicht zum Theile von Raphael, ſondern, Nachahmungen abgerechnet, einzig und allein von ſeinen Schülern. Und außerdem, dieſe Teppiche, von bedeutendem Formate, hatten ſchwerlich die Beſtimmung, in einer Anzahl von zwanzig Stück, ein Zimmer zu bekleiden, welches Raphaels Schüler, Vincidore's Genoſſen, damals ausmalten. Es muß ſich nämlich bei den im Briefe genannten Malereien um die Gemälde in der Sala Borgia handeln, das hauptſächlichſte darunter die Conſtantinſchlacht, mit deren Ausführung Giulio und Giovan Francesco nach Raphaels Tode fortfuhren. Tommaſo Vincidore hätte, wenn meine Vermuthung zutrifft, die die Wand unter den Gemälden bis zum

*) Revue universelle von 1858.

**) Raczynski Dictionnaire, S. 136.

Fußboden herab bedeckenden Teppiche zugetheilt erhalten, und so begriffe sich auch die große Anzahl dieser Stücke, welche alle demselben Künstler zufielen. Es waren Teppiche von geringer Höhe und Breite und es ließe sich daran die Folgerung knüpfen, auch in den übrigen Gemächern des Vaticanes seien diese Stellen der Wände, unter den Malereien, in ähnlicher Weise bekleidet gewesen, woraus sich dann wieder erklären würde, warum die Bemalung der Mauer, wie sie hier heute vorliegt, spätern Malern erst aufgegeben wurde. Mit unserem Briefe hätte jene zweite Serie der großen Teppiche deshalb nichts zu thun. Das Wahrscheinliche ist, Vincidore habe neben den großen Teppichen der zweiten Serie, welche Francesco d'Ollanda Raphael zuschrieb, die im Briefe erwähnten kleinern Aufträge des Pabstes gleichfalls zu besorgen gehabt.

Von den Teppichen für das Bette, von dem am Schlusse des Briefes die Rede ist, d. h. für die Ueberdachung und Umkleidung desselben, welche damals sehr umfangreich ausfallen konnte, ist heute nichts mehr bekannt. Die Portraits des Pabstes und des Cardinales Medici, welche Vincidore in seinem Briefe als Durchzeichnungen verlangt, sollten ohne Zweifel dem berühmten großen Portrait, heute im Palast Pitti, dessen Original zu besitzen Florenz und Neapel im Streite liegen, entnommen werden, auf welchem Leo X. und hinter ihm der Cardinal Medici gemalt sind.

Anders verhält es sich mit denjenigen Stücken, welche der Schreiber des Briefes zuerst bespricht und zum Theile beschreibt. Die Angabe, es seien spielende Kinder und die Embleme der Medici darauf angebracht, leitet uns hier auf die Spur: eine Anzahl derartiger Compositionen aus der Schule Raphaels sind erhalten geblieben und liegen in Stichen des Meisters au dè vor, der sie mit der Bezeichnung „Rapha. Vr. in“ und unter dem Titel „tappezerie del papa“ gestochen

hat. Passavant führt sie*) als Werke des Giovanni da Udine an, indem er sich auf Vasari beruft. Beide Angaben jedoch werden auf unsern Brief hin nun zu berichtigen sein, denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß wir weder Raphaels, noch Giovanni da Udine's Arbeiten hier vor uns haben.

Das erste Blatt zeigt einen Löwen innerhalb einer strahlenden Sonne mit allerlei Amoren umher. Auf dem zweiten, das ich nur der Beschreibung nach kenne, sehen wir einen Strauß, auf dem ein Amor reitet, während ihm ein andrer Amor Federn auszieht, mit denen er sich den Kopf schmückt. Das dritte und vierte zeigen complicirtere Compositionen.

Das erste Blatt läßt sich leicht erklären. Unter dem von einer Strahlensonne umgebenen springenden Löwen steht ein geflügelter Liebesgott aufrecht da, in der Rechten einen Scepter, in der Linken ein gewaltiges Schlüsselpaar an einem Bande, auf dem Kopfe eine Krone tragend, während der rechte Fuß auf eine Weltkugel tritt. Zu beiden Seiten Amoren, welche ihm in großen flachen Schüsseln gemünztes Gold zutragen. Ueber dem Amor zur Linken, auf der Guirlande, welche den Hintergrund ausfüllt, ein aufblickender Adler; über dem andern ein Phönix in Flammen sichtbar. Hier also, ohne weitere Nebenbeziehungen, eine an Leo X. gerichtete, sehr verständliche Schmeichelei.

Zum zweiten Blatte ist zu bemerken, daß drei Straußenfedern das Emblem Lorenzo's dei Medici, des Vaters Leo des Zehnten waren. Beide Darstellungen stimmen zu des Briefschreibers eigner Andeutung seiner Erfindungen.

Das dritte Blatt stellt Amoren dar, welche in einem Walde spielen. In der Mitte einer, der sich einen Apfel an die Wange drückt, um ihn einem andern zuzuwerfen, welcher, rechts im Profil stehend, die Hände bereits geöffnet hat, um

*) Pass. franz. I, 337, vgl. 339, und II, 225.

ihn aufzufangen. Links ſitzen Amoren, Kränze bindend, während andere ihnen abgepflückte Blätter zutragen. Im Hintergrunde, zwiſchen den erſteren beiden, ein Amor mit erhobenem Jagdſpieß, als wolle er zuſtoßen. Hier iſt die Handlung weniger klar.

Das vierte Blatt fordert noch entſchiedener eine Erklärung. Eine mächtige, von beiden Ecken herabhängende Guirlande theilt die Bühne gleichſam. Vorn ſehen wir zwei im Ringkampfe begriffene Amoren. Der eine beißt dem andern ins Ohr, während dieſer, nach rückwärts greifend, dem erſteren den Daumen der Hand, mit der er ihn umſchlungen hält, zurückbiegt oder umdreht, um ihn zum Loslaſſen zu nöthigen. Hinter der Guirlande ſtehen, zur Rechten und Linken dieſes Paares, zwei Amoren und ſuchen die beiden Kämpfenden, indem ſie, der eine mit einem Pfeile, der andre mit einem Bogen auf ſie losſchlagen, auseinander zu bringen. Außerdem noch ein kleiner Hund ſichtbar, der einem der Beiden im Vordergrunde ins Bein beißt: ein Löwenhündchen mit Mähne, kahlem Hinterleibe und Puſchel oben am Schwanze.

Bei dieſen Compoſitionen bietet ſich nichts, was auf Leo X. ginge, zugleich aber haben die Scenen zuſehr ſpeciellen Inhalt, als daß man ſie nur im allgemeinen als „ſpielende Kinder“ bezeichnen dürfte. Es muß etwas gemeint geweſen ſein. Und es liegt etwas vor, womit ſie offenbar in Verbindung ſtehen. Ich laſſe die Beſchreibung eines antiken Gemäldes gleich folgen, dem die einzelnen Züge entnommen ſind, die „Liebesgötter des Philoſtratus“, das ſechste Capitel des erſten Buches, ein Stück, das zu ſeinen liebenswürdigſten und auch zu den bekannteſten gehört.

Der Gedanke des Bilderbuches des Philoſtratos iſt, daß ein Pädagoge fingirt wird, welcher mit ſeinem Zöglinge eine Gallerie beſucht und ihm erklärt was da zu ſehen ſei.

„Mit der Aepfelärnte, ſiehſt du, ſind die Liebesgötter be-

schäftigt. Sind ihrer aber viele, so darf dich das nicht wundern: sie kommen als die Kinder der Nymphen zur Welt und regieren alles Sterbliche; in so großer Anzahl aber, weil die Begierden der Menschen so Mannichfaltigem nachstreben. Der himmlische Eros aber soll sich im Himmel mit den Angelegenheiten der Unsterblichen beschäftigen."

„Fliegt dir nicht etwas wie Wohlgeruch von Früchten zu? Oder ist der Duft bei deiner Nase noch nicht angekommen? Aber gieb wohl Acht, sonst regnet es dir Aepfel auf den Kopf!"

„Der Garten ist hübsch abgetheilt und gerade Wege sind hindurchgezogen. Zartes Gekräute bedeckt den Boden, auf dem sich sanft liegen läßt. An den Zweigen aber hängen goldne Aepfel, gluthroth und sonnengelb, und reizen die kleine Gesellschaft, zuzugreifen. Ihre goldnen oder goldverzierten Köcher mit den goldnen Pfeilen darin haben sie an die Aeste gehangen und schwärmen frei und leicht umher. Ihre tausendfarbig bunten Kleiderchen aber liegen auf dem Grase. Kränze tragen sie nicht, sie haben am eigenen Haar genug. Ihre Flügel sind dunkelblau, bunt, oder golden bei einigen, und deren Geräusch klingt beinahe wie Musik. Was das für Körbe sind, in die sie die Aepfel lesen! Wie von Carneol, Smaragd oder leibhaftigen Perlen: die kann nur Hephästos gemacht haben! Leitern aber brauchte er ihnen keine zu machen, denn sie fliegen in die Aepfel selber hinein. Nicht zu reden, wie sie tanzen, um die Wette laufen, oder daliegen und schlafen oder sich an den Aepfeln wohl sein lassen. Sehen wir lieber, was dort los ist! Vier von den allerschönsten! Das eine Paar wirft sich Aepfel zu, das andere schießt mit den Bogen aufeinander. Böse scheinen sie sich nicht zu sein, denn sie bieten die breite Brust den Pfeilen dar. Da will uns der Maler etwas zu rathen aufgeben. Ob wir es wohl herausbringen? Das soll Liebe und Sehnsucht bedeuten! In denen dort, die mit den Aepfeln spielen, regt sich das erste Verlangen.

Der eine küßt einen Apfel und wirft ihn dem andern zu, und der, der ihn mit beiden Händen empfängt, wird ihn wieder küssen und zurückwerfen. Die beiden Bogenschützen aber treiben mit den Pfeilen die schon erwachte Liebe tief in die Herzen hinein. Und so sage ich: jene dort spielen mit der Liebe zum Beginn, diese hier geben ihr ewige Dauer. Dort aber die, um die ein ganzer Kreis steht um zuzusehen? Sie sind hart aneinandergerathen."

„Ich will dir erzählen wie es zuging, denn du möchtest das gar zu gern erfahren. Also: der eine hat seinen Gegner umflogen, ihn von hinten gefaßt und mit den Schenkeln umschlungen und will ihm mit den Armen den Athem auspressen; der aber hält standhaft aus und sucht sich von der Hand des anderen frei zu machen indem er ihm einen Finger umdreht. Denn wenn der eine Finger nicht mehr packt, müssen auch alle andern loslassen. Sein Gegner jetzt kann das nicht mehr aushalten und beißt ihm ins Ohr. Nun werden die Zuschauer zornig, weil er die Gesetze der Ringbahn übertreten hat, und bombardiren mit Aepfeln auf ihn los. Halt, der Hase dort soll uns nicht entwischen! Helfen wir den Eroten Jagd auf ihn machen! Er hat unter den Bäumen gesessen, Aepfel gefressen und halbgefressen liegen lassen. Sie jagen und scheuchen ihn. Der eine mit Händeklatschen, der zweite mit Gekreisch, der dritte indem er sein Kittelchen schwenkt. Sie fliegen über ihm her und schreien, sie laufen ihm zu Fuße nach, einer will sich eben auf ihn herabwerfen, da macht der Hase einen Seitensprung. Der aber hat es auf sein Hinterbein abgesehen, und gerade wie er ihn eben gefaßt hat, geht der Hase dennoch durch und nun stürzt Alles mit Gelächter übereinander, Kopfüber, Kopfunter ins Gras, jeder als einer der gern etwas gefangen hätte. Pfeile und Bogen aber gebrauchen sie nicht, denn sie wollen den Hasen für Aphrodite als ihr angenehmstes Opferthier lebendig fangen. —"

„Aber dort Aphrodite ſelber! Was, meinſt du, hat die hier mit den Aepfeln zu thun? Siehſt du jenen hohlen Felſen, aus dem eine dunkle Quelle herausſprudelt, goldhell und trinkbar, die ſich im Garten vertheilt, um den Apfelbäumen zum Trunke zu dienen; dort erkenne mir die Aphrodite, welche die Nymphen dahin geſtiftet haben, weil ſie ſie zu den Müttern der Eroten, den Müttern ſo ſchöner Kinder machte. Und den ſilbernen Spiegel und jene goldne Sandale und die goldnen Spangen, all das wurde ihr nicht umſonſt dargebracht: es ſoll, wie eine Inſchrift andeutet, der Aphrodite zu eigen ſein und die Nymphen ſollen es ihr geſchenkt haben. Und die Eroten bringen ihr Aepfel zum Opfer und bitten, es möge ihr Garten ihnen immer ſo ſchön erhalten bleiben*)."

Auf den beiden letzten Stichen des Meiſters mit dem Würfel erkennen wir Scenen aus dieſem Capitel des Philoſtrat. Zugleich aber müſſen Veränderungen auffallen, die er ſich anzubringen erlaubt hat. Der Amor, welcher mit dem andern ringt, hat ſeinen Gegner nicht von hinten umſchlungen, ſondern von vorn umfaßt. Ferner: Philoſtratus ſagt, die

*) Wem die Verſchiedenheit meiner Uebertragung von der Goethe'ſchen auffallen ſollte (XXX. Bd. 1840, vgl. Brief an Boiſſerée vom 1. Mai 1818), ohne daß ihm Philoſtratos' Buch ſelbſt gleich zur Hand wäre, bemerke ich, daß Goethe den Schluß des Capitels zum Anfange gemacht und ſich beim Ueberſetzen mit der Freiheit bewegt hat, deren es ihm zu bedürfen ſchien, um dem Ganzen den wirklichen Duft der griechiſchen Sprache zu verleihen. Ebenſo war er bei Cellini's Leben verfahren. Vergleicht man den italiäniſchen und Deutſchen Text, ſo erſcheint Goethe's Ueberſetzung nur als eine Umſchreibung; lieſt man die Ueberſetzung allein, ſo empfängt man vollkommen den Eindruck, welchen die Lectüre des Italiäniſchen des 16. Jahrhunderts in uns zurückläßt. Mit der gleichen Kunſt hat er den Geiſt des Philoſtratos wiedergegeben, zu welchem ihm, Herrn von Loepers Mittheilung zufolge, die ich mir hier zu benutzen erlaube, Riemer und Prof. Hand die nöthigen Vorarbeiten lieferten. Wie wunderbar Goethe überhaupt die innere Muſik der griechiſchen Sprache vertraut war, zeigen die in griechiſchen Metren gedichteten Scenen des zweiten Theiles des Fauſt.

Eroten trügen keine Kränze, während wir den einen hier mit dem Kranze im Haar dasitzen sehen. Ferner: statt Aepfel zu pflücken, pflücken sie Zweige, um Guirlanden zu winden, wovon ebenfalls bei Philostratus nichts zu lesen ist. Und ferner: statt mit Aepfeln auf die Ringenden zu werfen, schlagen die beiden Amoren mit dem Pfeil der eine, mit dem Bogen der andre auf das kämpfende Paar los. Und endlich: statt mit Pfeil und Bogen auf einander zu schießen, steht sich dieses zweite Paar der Streitenden mit kurzen Wurfspießen gegenüber. Trotzdem kann kein Zweifel sein, daß Philostratos' Capitel hier zu Grunde lag.

Ist der Künstler absichtlich vom griechischen Texte abgewichen, oder sollte er ihn gar nicht vor Augen gehabt haben? Es könnte Nachahmung bei ihm vorliegen. Diese Vermuthung bekräftigen eine Anzahl Zeichnungen, welche entweder von Raphael selbst oder in Copien nach ihm vorhanden sind: Blätter in Wien, Paris und Oxford, auf denen wir eine umfangreichere und dem Texte mehr entsprechende Darstellung dieser Scenen vor uns haben. Ruland führt sie in seinem Cataloge der Windsor-Sammlung als „playing children", Passavant als „spielende Kinder" an.

Zuerst das Pariser Blatt. Es enthält in zusammenhängender Composition die drei Scenen: des Ringens, Aepfelzuwerfens und der Hasenjagd. Hier fehlt nichts. Die reizende Freiheit der Erfindung läßt Raphael als den Urheber erkennen, obgleich das vorliegende Blatt eine von fremder Hand gemachte Copie seiner eignen Skizze ist. Die Ringenden entsprechen in ihrer Stellung dem Stiche des Maître au dè, dagegen sehen wir die beiden Amoren, zur Rechten und Linken, genau wie Philostratos erzählt, mit Aepfeln auf den loswerfen, welcher durch den Biß ins Ohr die Gesetze der Ringbahn übertritt. Noch ächter raphaelisch möchte man die Hasenjagd nennen, von der der Künstler vielleicht auf einem der nicht

erhaltenen oder von Maître au dè nicht gestochenen Stücke Gebrauch gemacht hatte.

Sehr hübsch nun sind die Varianten, welche die Blätter von Wien und Oxford gewähren. Diese beiden Federzeichnungen stehen in so enger Verwandtschaft zueinander, daß eine von ihnen fast nothwendig als Fälschung erscheinen müßte: bei näherer Betrachtung jedoch habe ich sie als unabhängig von einander erkannt. Jede zeigt zum Theil andre Scenen: Aepfelaufleſende Amoren und einen der schlafend daliegt, daneben jedoch einen doppelten Versuch, das ringende Paar genau textentsprechend darzustellen. Philostratus ließ den einen Amor den andern von hinten fassen: der Stich des Maître au dè und Raphaels vorhin besprochenes Pariser Blatt dagegen das Paar Brust gegen Brust umschlungen erscheinen: hier jetzt die wiederholte Absicht, so zu zeichnen, daß einer den andern von der Rückseite packt.

Vielleicht waren all diese Zeichnungen als ein Theil des Nachlasses Raphaels in Vincidore's Hände gerathen, der, ohne zu wissen wonach sie gearbeitet waren, oder ohne aus andern Rücksichten sich an Philostrats Worte genauer zu binden, für seine Zwecke daraus entnahm was ihm paßte und nach Gutdünken umgestaltete. Raphael selber lernte den Philostratos wahrscheinlich 1517 kennen, wo dessen Werke zum erstenmale gedruckt herauskamen*). Was er mit diesen Zeichnungen vorhatte, wissen wir nicht. Sie enthalten nichts fertiges, es sind nur hingeworfene Scenen, von denen sich nicht vermuthen läßt, wofür sie bestimmt waren, und welche Niemand bisher mit Philostrat in Verbindung gebracht hat.

Nach allem, was hier von mir vorgebracht worden ist, scheint mir der Zusammenhang der beschriebenen Compositio-

*) Ich habe anderweitig nachgewiesen, daß Raphaels Galatea mit Philostratos nichts zu thun hat.

nen mit den im Briefe an Leo X. angedeuteten so ziemlich erwiesen zu sein. Der strikte Beweis für Vincidore fehlt allerdings, und ich suche der Sache deshalb noch von einer andern Seite beizukommen. Es findet sich auf dem einen Blatte des Maître au dè etwas, das weder Philostratus noch Raphael verdankt wurde, gleichwohl aber eine Entlehnung ist und zwar eine, welche, wenn man es zugeben will, auf ein persönliches Verhältniß des Meisters dieser Teppiche zu Albrecht Dürer hinweist.

Auf Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen Albrecht Dürers begegnen wir, bei verschiedenen Gelegenheiten, ganz besonders beschaffenen kleinen Kötern. Ein dachsartiger Teckel und ein Löwenhündchen mit kahlem Hinterkörper und nur einem Puschel an der Schwanzspitze nehmen darunter die vornehmste Stelle ein. Die Madonna mag der Elisabeth begegnen, sie mag still sitzen mit dem Kinde, sie mag in Wochen liegen oder ihre Mutter mit ihr selber in Wochen sein: meistens ist unser Teckel oder unser kleines Löwenhündchen dabei und zwar unter den Hauptpersonen.

Nun fanden wir bei den ringenden Eroten des Maître au dè den Zug, daß dem, der den andern ins Ohr beißt, wieder ein Löwenhündchen in die Ferse beißt. Ich dachte, woher kann der Künstler das genommen haben? Und erkannte in dem Hündchen Dürers kleinen Hund wieder. Sollte Dürer außer seiner Frau und Magd auch sein Löwenhündchen in die Niederlande haben mitgehen lassen?

Doch auch dies ließe sich anders erklären. In Dürers Tagebuch fanden wir, nach dem Berichte über den von Thomas Polonier ihm geschenkten antiken Stein, „dargegen hab ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dings, das ist werth 6 fl.“ Auf jenes Hündchen hin möchte man fast mit Sicherheit behaupten, das Leben der Maria, worin der Hund

öfter vorkommt, habe sich unter diesem „gebruckten Ding" befunden. Aber es bedarf dieser Conjectur nicht einmal. Wir erinnern uns, daß gerade das Leben der Maria von Marc Anton nachgestochen worden und so längst zur Kenntniß der italiänischen Künstler gekommen war.

Tommaso Vincidore konnte also auf viel direkterem Wege zu Dürers kleinen Hunden gelangt sein. Wie dem nun sei: da der Teppich gerade zu der Zeit entstand, wo Vincidor mit Dürer zusammentraf, und da das Hündchen zu so auffallendem Ueberfluß in die Composition hineingebracht worden ist, so bleibt das Gefühl nicht ganz abzuweisen, als habe Dürer eine kleine internationale Höflichkeit damit erwiesen werden sollen. Fast ebenso auffallend ist auf dem ersten der beschriebenen Stiche des Maître au dè der Schlüsselbund in den Händen des mittelsten, die Krone tragenden Amor. Denn eigentlich bedürfte es doch nur eines einzigen Schlüssels, um die Macht des Pabstes als Nachfolger Petri anzudeuten. Auch dieses Bund finden wir bereits auf einem Blatte des Lebens der Maria in der Hand des einen der kleinen Genien, die da von Dürer angebracht worden sind, und es könnte wiederum von hier aus das Motiv in die Composition des Italiäners hinübergenommen sein.

Zu bemerken wäre endlich noch, um für Commentirung des Briefes nichts auszulassen, daß der päbstliche Gesandte, von dem darin die Rede ist, Hieronymus Aleander war, Bibliothekar des Pabstes, der im Juli 1520 als Nuntius mit Caraccioli nach Deutschland geschickt, beim Erzbischof von Mainz das Verbrennen der Bücher Luthers und die Maaßregeln gegen Hutten erwirkte und sich sodann am Hofe Carl des Fünften zu halten hatte. Bei ihm war ein besonderes Interesse für die vom Pabst bestellte Kunstarbeit vorauszusetzen. Die Rührigkeit seines Wesens, wie der Verfasser des Briefes ihn schildert, stimmt zu seinem Charakter, über dessen

gute und ſchlechte Seiten in Erasmus von Rotterdams Briefen genug zu leſen iſt.

Aleander könnte es geweſen ſein, welcher jenen offnen Empfehlungsbrief mitbrachte, mit welchem Vincidore in den Niederlanden erſchien ſo daß die oben angemerkte dunkle Stelle, „qual ma per folgo“ nun zu erklären wäre, il quale m'ha raccommandato per il foglio come lo pregasti: der mich, deinem Wunſche gemäß, durch einen Brief empfohlen hat.“

III.

Die Compoſitionen nach Philoſtratus bieten nicht die erſten Eroten dar, denen wir bei Raphael begegnen. Zu Zeiten, wo er weder Philoſtrat, noch Lucian, nach deſſen Angaben er das antike Werk des Aëtion, die Hochzeit der Roxane, mit den ſchönſten Liebesgöttern darauf, die ſich denken laſſen, zu reſtituiren verſuchte, noch Apulejus kannte, nach deſſen Pſychemärchen er die Farneſina malte, hat er Eroten auf ſeinen Gemälden angebracht. Auf der erſten Skizze zur Disputa ſehen wir Liebesgötter ein Wappen an die von links in das Gemälde hineinragende Architektur anbinden; durch die Zweige des Lorbeerhaines auf dem Parnaß ſchwirren Liebesgötter, wie eine der früheren Skizzen, nach der Marc Anton geſtochen hat, die Compoſition zeigt. Vor Allem aber: die allegoriſchen Perſonen der Decke in demſelben vaticaniſchen Zimmer weiſen eine Umgebung der ſchönſten Eroten auf, welche mannigfache Dienſte als Träger von aufgeſchlagenen Büchern oder ſonſt als himmliſche beſchwingte kleine Pagen zu leiſten haben, und auf der Disputa ſelber werden von den leiblichen Brüdern dieſer beflügelten Kindergeſtalten die geöffneten Evangelien aufgeſchlagen hoch gehalten durch die Luft getragen. Doch „leibliche Brüder“ ſagt zu wenig. Denn dieſe Flügelkinder der Disputa ſind die leibhaftigen Amoren ſelber, welche auf jener erſten Skizze des Parnaß die Zweige des Lorbeer-

wäldchens des Apollo durchflatterten und die vom Künſtler von dort fortgenommen und auf die Disputa zu andrer Dienſtleiſtung verſetzt worden ſind.

Aber wie kommen Eroten auf die Disputa? Es müſſen doch wohl Engel ſein? Raphael hat viel mehr gethan! —: auf dem erſten Entwurfe der Geſtalt der Poeſie für die Decke der Camera della Segnatura, wie eine Zeichnung ſie zeigt, welche ebenfalls Marc Antons Stiche zu Grunde liegt, ſehen wir neben der allegoriſchen Göttin einen kleinen nackten Flügelknaben auf dem Gewölke ſtehen, der ſpäter bei der Umarbeitung der Darſtellung durch einen anderen erſetzt wurde, dann aber an einer Stelle wieder auftaucht, wo man ihn kaum vermuthen würde. Es befindet ſich in Düſſeldorf jener wunderbar gearbeitete Kupferſtich, den man mit Recht dem Grabſtichel Raphaels ſelbſt zuſchreibt und der vielleicht die erſte Form der Madonna di Fuligno zeigt. Hier erblicken wir den Liebesgott, der einſt neben der Poeſie ſtand, als Chriſtkind wieder, das neben der Jungfrau Maria auf dem Gewölke thront. Die Frage erhebt ſich, aus welcher Geſinnung heraus Raphael ſo verfahren ſei. Ob er ſich bewußt war, was er that. Ob er der erſte war, der Eroten, Engel und Chriſtkinder ſo aus demſelben Brunnen holte.

Es iſt nöthig, um ein paar Jahrhunderte nach rückwärts zu greifen.

Im Bereiche der byzantiniſchen Kunſt ſind die Engel jugendliche Geſtalten, welche Jünglings- und Jungfrauenhaftes in ſich vereinigen, in faltenreiche Gewänder gehüllt und mit Flügeln von bedeutender Spannweite. In der Hand tragen ſie Stäbe. Die Tendenz iſt, ihre Formen ins Rieſenhafte gehen zu laſſen. Dies jedoch nur bei den Engeln, welche auf ihren Füßen ſtehen. Umſchweben ſie das Kreuz oder bilden ſie die Glorie der höchſten himmliſchen Perſönlichkeiten, ſo iſt ihre Figur kleiner und die Hände ſind frei; übrigens die gleiche

Auffassung. Sie scheinen sämmtlich Geschwister aus derselben Familie. Sie haben dieselben starrfreundlichen Züge, der gleiche ruhige Pulsschlag scheint sie zu bewegen. Sie sind Beamte, welche die Würde himmlischer und irdischer Befugnisse in sich vereinigen. Wie ungeheure Wächter des Gottesdienstes waren ihre Gestalten so in die colossalen Gewölbezwickel der Sophienkirche hineingemalt. Sie haben nichts von eigner, individueller Seelenthätigkeit. Sie bilden die bloße Begleitung dessen, was von den höchsten Mächten gethan wird.

So sind sie von der italiänischen Kunst im Lauf des 13. Jahrhunderts aufgenommen worden*).

Sofort gewahren wir, wie sie auf dem neuen Boden, in den sie verpflanzt worden sind, aus ihrer feierlichen Einfachheit und Zurückhaltung heraustreten. Die demokratische freie Bewegung der aufblühenden Städte des Westens, in denen bürgerliche und unabhängige Meister als Maler und Bildhauer zu arbeiten beginnen, während bis dahin nur Geistliche die künstlerische Arbeit gethan hatten, kommt auch ihnen zu Gute. Man muß, um das bei Cimabue zu erkennen, freilich seine Werke nicht mit denen der Späteren, sondern mit den byzantinischen vergleichen. Bei Cimabue's Freskogemälden in Assisi, (welche, Dank der Freilegung der dortigen Kirche und der Möglichkeit, Photographien zu nehmen, in andrer Weise heute als früher der genauesten Betrachtung offen stehen) sehen wir bei den Scenen des Neuen Testamentes die Engel in lebendiger Weise eingreifen. Sie nehmen eine Stellung ein, die sich der des Chores in der antiken Tragödie vergleichen läßt, welcher zwischen der Handlung und dem Zuschauer den Vermittler spielt. Bei der Trauer um den Leichnam Christi

*) Ohne Zweifel hatte sich bei diesen Engeln, wie bei anderen Figuren, in Italien eine von Byzanz unabhängige künstlerische Tradition erhalten, die jedoch, wo es sich um Darstellung des großen Zuges der Entwickelung handelt, von so geringem Einfluße zeugt, daß sie übergangen werden kann.

oder bei seiner Himmelfahrt erscheinen fliegende Engel, welche mit Blick und Handbewegung sich an die Betrachtenden wenden und, leidenschaftlich ergriffen selber, zu leidenschaftlicher Theilnahme einladen.

Bei Giotto ist dies bereits zum Principe ausgebildet. Um und über den Leichnam Christi flattert eine Schaar Engel, die in den Gesten wüthender Verzweiflung das darstellen und herausfordern, was bei dieser Scene zu empfinden sei. Auch seine ins Riesenhafte strebenden sitzenden und stehenden Engelgestalten haben menschlich mannigfaltigere Stellungen. Nicht, wie bei den Byzantinern, scheinen sie mit ruhigen Gesten und Blicken oder einzelnen Worten nur einzugreifen, sondern eine Art menschlicher Sprache bereits ist ihnen zugetheilt. Dante's Gedicht bietet die beste Erläuterung dieser Engel. Bei Dante besonders zeigt sich, wie in ihnen das Riesenhafte noch vorwaltet, wie ihre ausgebreiteten Flügel alles menschliche Augenmaaß überbieten; dennoch wieder zeigen sie sich beweglicher und menschlicher als jene starren Schatten der byzantinischen Kunst.

Im Laufe der drei Jahrhunderte bis zu Raphael gewahren wir nun, wie die Engel mehr und mehr menschliche Eigenthümlichkeiten annehmen. Als Theilnehmer der himmlischen Glorie mit der Musik der Sphären beauftragt, die sie im Gesang oder mit Instrumenten ausführen, zeigen sie sich bald ganz in der Stellung irdischer Musikanten. Als Engel, welche der Jungfrau die Geburt Christi verkündigen, rücken sie in immer vertraulichere Nähe zu Maria. Bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts sehen wir die Engel zuweilen so natürlich, bürgerlich, menschlich gemalt, daß es der Flügel und der schwebenden Stellung ausdrücklich bedarf, um uns daran zu erinnern, wen wir vor Augen haben. Die Gewänder verlieren ihre Allgemeinheit und passen sich irdischem Schnitte an. Altersunterschiede werden dargestellt, körperliche Abzeichen treten vor,

verſchiedene Farbe des Haares, Eigenthümlichkeit der Bewegung. Dennoch, wenn wir die Production dieſer drei Jahrhunderte zuſammenfaſſen: eine Reihe von entſcheidenden Zügen bleibt den italiäniſchen Meiſtern gemeinſam. Niemals ſehen wir die Unbeſtimmtheit, ob wir Jünglinge oder Jungfrauen vor uns haben, abſichtlich aufgegeben, niemals auch werden die Kinderengel ganz Kinder. Eine gewiſſe Zartheit und Schlankheit erhebt dieſe ſtets über die niedrigſte Stufe der Kindheit, während ſie jene, nach der andern Seite hin, immer noch innerhalb der letzten Grenzen des Kindlichen feſtzuhalten ſcheint. Die Gedanken und Empfindungen, welche die wechſelnden Zeiten der früheren menſchlichen Entwicklung mit ſich bringen, ſollen ausgeſchloſſen bleiben. Die Engel repräſentiren einen über dieſe Wandlungen erhabenen Standpunkt.

Und ferner. Niemals, obſchon ſie an der Handlung theilnehmen, drängen ſich dieſe Engel vor, wo ſie auftreten. Sie ſcheinen zu nahen wie Wolken oder Wölkchen, die der Wind näher oder davon treibt. Sie miſchen ſich mit den Menſchen, berühren ſie aber nicht. Sie verlieren nie den Character einer bloßen Erſcheinung. Wo ſie innerhalb von Gemächern auftreten, ſind ſie da: ſie ſind nicht erſt durchs Fenſter oder die Thüre gekommen; wo ſie am Himmel, im Gewölk erſcheinen, ſind ſie nicht wie Vögel auf ihren Flügeln von unten her hinaufgeflogen, ſondern aus unergründlicher Höhe haben ſie ſich niedergeſenkt.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt in dieſer Darſtellungsweiſe eine fundamentale Veränderung ein.

Sehr früh ſchon finden wir in Italien in den die Umrahmungen der Gemälde bildenden Ornamenten kleine nackte, geflügelte Kindergeſtalten angebracht, die mit den Compoſitionen der heiligen Scenen nichts zu thun haben, ſich dennoch aber nahe genug an ſie herandrängen. Im 13. und 14. Jahrhundert bleibt ihnen dieſe Stellung außerhalb der Gemälde,

im fünfzehnten jedoch beginnen sie an den dargestellten Scenen selber theilzunehmen.

Ich wähle, um zu zeigen, um was es sich handelt, zwei Kunstwerke aus, die ich als maaßgebend beschreiben werde, obgleich mehr als hundert ähnliche vielleicht mit demselben Rechte hätten ausgewählt werden können, die auch weder als die frühesten ihrer Art oder als solche dastehen, denen ein besondrer Einfluß auf nachahmende Künstler beizumessen wäre, sondern die ich nur nehme, weil sie mir zuerst in den Sinn kamen: ein in d'Agincourts Werke abgebildetes Titelblatt eines in Florenz für Matthias Corvinus in Miniatur ausgeführten Brevieres vom Jahre 1492, und Luca Signorelli's Jüngstes Gericht in Orvieto, von dem neuerdings Alinari's prachtvolle Photographien erschienen sind.

Wir haben dort ein Portal vor uns, dessen innere Rückwand den Titel des Brevieres als eine von zwei knienden Engeln zu beiden Seiten aufrecht gehaltene Inschriftentafel zeigt. Diese Engel sind völlig bekleidet, sogar mit Aermeln am Gewande. Ueber dieser Tafel, als hinterer Abschluß der cassettirten Wölbung, welche den oberen Theil des Portales bildet, eine Verkündigung Mariae: der Engel hier gleichfalls im althergebrachten Sinne. Dagegen der äußere Rand der oberen Wölbung des Portales, ihres Daches, als wären es bildhauerische Theile der Architektur, dicht besetzt von kleinen nackten, geflügelten Kindergestalten, durchaus im Character antiker Amorinen. Und als drittes Element dieser Composition, ganz vorn, zwischen den beiden Säulen welche das Portal tragen, ein auf der Erde sitzender kleiner Knabe ohne Flügel, mit einem leichten Kittelchen bekleidet, eine Weintraube im Schooße haltend und mit einem Affen im Streite, der mit langer Leine an eine der Säulen festgebunden ist, und der dem Jungen mit der einen Hand ins Haar greift, ihm mit der anderen einen Apfel vorhält, den er ihm wohl entrissen

hatte. Verglichen mit späteren Darstellungen bildet dies Tableau etwas Gewöhnliches. Verglichen mit früheren Werken aber zeigt es eine bedeutende Neuerung. Amoren und Engel auf demselben Blatte und schließlich ein spielendes Kind, das weder Amor noch Engel ist. Und doch das Ganze so gestaltet, daß man denken könnte, jene Engel, welche die Tafel halten, und jene auf dem Rande des Daches oben könnten den Einfall haben, jeder, seine bisherige Stellung aufzugeben und mit dem Kinde unten zusammensitzen, um gemeinsam die Weintraube zu verzehren. Trotzdem aber schon darin, daß jene Amorinen in gewissem Sinne bloß als äußeres Ornament der Architektur, das spielende Kind aber als ein Zusatz erscheinen könnte, durch welchen jene ächten Engel in älterer Manier wiederum mehr zur architektonischen Beigabe der Tafel würden, während die Verkündigung darüber nur als gemaltes Bild gölte, sieht man die Absicht des Künstlers, die drei Elemente: Amorinen, Engel, spielendes Kind, gesondert zu halten.

Luca Signorelli's Jüngstes Gericht im Dome von Orvieto ist aus dem Jahre 1499 und den folgenden. Es besteht nicht aus einer einzigen Composition, sondern es haben die verschiedenen Momente des großen Ereignisses auf eine Anzahl Wandflächen vertheilt werden müssen. Da, wo die Seligen zur himmlischen Herrlichkeit emporgehoben werden, sehen wir die Engel der älteren Ordnung in ihrer vollsten Entfaltung. Sie bilden ein auf Wolken sitzendes Orchester mit verschiedenen Instrumenten. Nicht nur spielend und singend aber, sondern einer der schönsten Engel darunter sitzt da indem er sein Saiteninstrument stimmt, auf dem er mit der einen Hand die Saite anzieht und mit der andern sie leise anschlägt, um zu hören ob der Ton der richtige sei. Andere streuen Blumen, noch andere heben die Verklärten an den Händen empor: alles natürlich menschlich gedacht und dargestellt. Dabei diese Engel in voller jungfräulicher Bildung.

Da, wo die Todten aus den Gräbern aufsteigen, zwei gewaltige, fast nackte, männliche Engel, straff auf dem Gewölk stehend und aus langen Trompeten den erweckenden Klang hinabsendend. Diese beinahe nackt, nur von ein paar flatternden Gewandstreifen bedeckt; um sie her, als Theile der Wolken gleichsam auf denen sie stehen, eine Fülle flatternder Kinderengel in der Gestalt von Amorinen, unbetheiligt jedoch an dem was sich ereignet. Noch auffallender wird das menschliche Element bei den größeren Engeln jedoch auf der dritten Darstellung sichtbar, wo die Verdammten vom Himmel abgewehrt und in die Hölle gestoßen werden: hier drei männliche Engel in voller schwerer Eisenrüstung wie die damalige Zeit sie mit sich brachte, und nur durch die großen Flügel als „himmlische" Krieger gekennzeichnet. Auf dem Felde endlich, wo die letzte Vernichtung der menschlichen Dinge dargestellt wird, sehen wir die nackten Flügelkinder wieder auf die ornamentale Außenseite des Gemäldes verwiesen, indem sie eine Schrifttafel über der Thürwölbung, welche von diesem Gemälde umschlossen wird, festhalten. Hier auch sind diese Kinderengel, wie beim Brevier des Matthias Corvinus, am deutlichsten im antiken Sinne gehalten.

Wir brauchen nicht weit zu suchen, um die Herkunft dieser Amorinen zu erforschen.

Wie mit dem Eintreten der europäischen Ansiedler in fremden Erdtheilen eine Anzahl von Gewächsen, die Niemand wissentlich angesäet hatte, sondern deren Keime mit den neuen Menschen und ihren Geräthen ohne weitere Vorsorge mit herübergekommen waren, auf den Feldern aufzusprießen und sich zu verbreiten beginnen, so sind mit dem Wiederaufleben der antiken Cultur in Italien die Amorinen in die italiänische Kunst hineingetragen worden.

Bekannt ist, welche Rolle sie in der antiken Kunst spielen. Während in der ältesten griechischen Plastik und Malerei Eros

als ein Gott erſcheint, dem außer ſeiner kindlichen Geſtalt nichts kindliches oder kindiſches anhaftet, kommen in der alexandriniſchen Kunſt die Eroten als ein Element auf, das in ganz neuer Verwendung den Künſtlern bald unentbehrlich wird. Sie vermitteln eine Darſtellung der Ideen, in der ſich, von den großartigſten bis zu den frivolſten Gedanken, Alles indirect gleich graziös ſagen ließ. Um den Begriff der Stärke zu geben, bedurfte es keines Hercules mehr: ein Amor mit Keule und Löwenhaut ſagte daſſelbe. Alle menſchlichen und göttlichen Verhältniſſe ſehen wir bald durch ſolche Flügelkinder traveſtirt und im Laufe der Jahrhunderte war dieſe Art, die Dinge auszudrücken, eine ſo natürliche geworden, daß wir ſie ohne Nebengedanken überall angewandt finden. Die Amorinen waren für die Sprache der Kunſt das geworden, was in der geſprochenen Sprache Präpoſitionen, Conjunctionen oder Flexionsendungen ſind, welche ihren eigentlichen erſten ſinnlichen Werth ganz verloren haben und nur noch dazu dienen, um Sätze und Formen zu bilden. „Ein angenehmes Mehr als Nichts“ nennt Herder ſie. Wie wir bei Goethe's Verſen:

Luna bricht durch Buſch und Eichen,
Zephyr meldet ihren Lauf

keine Diana ſehen, welcher ein Zephyr voranflattert, ſondern nur den Mond erblicken, der durch das leiſebewegte Laub des nächtigen Waldes leuchtet, ſo war der antiken Welt das eigentlich Perſönliche beim Anblick dieſer Liebesgötter völlig aus dem Sinn gekommen. Bei einem liebenden Paare nur Ihn und Sie darzuſtellen ohne einen Amor dazwiſchen, der Sie am Gewande zu Ihm hinüberzieht, wäre in manchen Werkſtätten antiker Künſtler vielleicht unerhört geweſen. Und ſo haben die jeder Darſtellung ihrer Gedanken durch die bildende Kunſt abholden früheſten Chriſten, neben anderen hergebrachten, in unſerem Sinne kraß heidniſchen, ornamentalen Figuren, unbedenklich Amoren zur Verzierung ihrer Sarkophage ange-

wandt. Mit den Engeln des Evangeliums hatten sie nichts zu schaffen.

Diese Eroten sind wahrscheinlich nie ausgestorben. In allen Jahrhunderten wohl hat man sie als Ornamente angebracht. Cimabue brauchte ihretwegen sich nicht erst nach Byzanz zu wenden: sicherlich bot Italien selbst genügende Muster für Eroten dar, welche mit Blumengewinden verbunden waren. Und nun ist zu beobachten, wie sie vom Rahmen der Gemälde allmählich in die Gemälde selber kommen. Auf allerlei leeren Stellen siedeln sie sich zuerst bescheiden an. Weil sie so bequem sind, holt man sie mehr und mehr herbei und theilt sie den älteren, fest ansässigen Engeln zu. Allmählich nehmen sie an deren musicalischer Thätigkeit Theil. Verfolgen läßt sich, wie sie diesen Zweig der himmlischen Thätigkeit zuletzt völlig an sich reißen. Der Abschluß der Bewegung ist, daß die Engel der älteren Ordnung dauernd zurückweichen, seltner und seltner zum Vorschein kommen und fast zu Ausnahmen werden, und sich nur da noch zeigen, wo man ihrer ausdrücklich bedarf, während der Massendienst so zu sagen den Eroten anheimfällt.

Diesen Kampf im Einzelnen nachzuweisen, scheint Anfangs unmöglich. Die Fülle an Denkmalen ist zu groß, ihre Entstehungszeit in vielen Fällen unsicher, ihr innerer Zusammenhang unter sich nicht zu verfolgen, wenn er auch oft offenbar scheint. Dennoch ließe sich ein Weg zur Untersuchung wohl herstellen. Es müßten die bedeutenderen Meister vorerst ausschließlich untersucht werden. Sie gehen ihre eigenthümlichen Wege. Donatello, Della Robbia und Mantegna sind diejenigen, welche für die musicirenden Engel am Fuße des Thrones der Maria und an andern heiligen Stellen den democratischen Straßenkindertypus aufbrachten, der die antiken Amorinen kräftiger in moderne Formen hineinzog und vollends populär machte. Die Norditaliener bilden dies zumeist aus, es lassen

ſich hier die reizendſten Variationen bis zu Spielereien hinein verfolgen, während man in Florenz und Rom, wo der Naturalismus niemals durchdringen konnte, die antike Geſtaltung reiner beibehielt. Die Engel des Fra Bartolommeo aber kommen den Amorinen ſchon ſo nahe, daß die Generation dieſelbe zu ſein ſcheint. Den durchſchlagendſten großen Umſchwung jedoch bewirkte Michelangelo's Decke der ſixtiniſchen Capelle, wo die ſchwebenden Kinder, welche Gottvater umgeben, und diejenigen, welche den Sibyllen und Propheten zu mannigfacher Dienſtleiſtung beigegeben ſind, ganz und gar der nämlichen Form entſprungen zu ſein ſcheinen. Von jetzt an ſind die alten byzantiniſchen Engel dem Principe nach als beſeitigt zu betrachten und nur in einigen wenigen Aemtern halten ſie ſich noch: am längſten bei der Verkündigung; indeſſen um aus dieſen Poſitionen über kurz oder lang gleichfalls durch eine neue Schöpfung erwachſener Engelgeſtalten verdrängt zu werden, welche, wie die Amorinen, der Antike entſtammten. Leonardo da Vinci hatte hier einen eigenen Weg zu finden geſucht. Von dem erſten Engel an, den er auf Verrocchio's Taufe Chriſti gemalt haben ſoll, bis zu den Begleitern der Maria in der Baſalthöhle, hat er eine Reihe wundervoller Geſtalten erfunden, welche wir allerdings bei einzelnen Malern der ſpäteren Zeit nachgeahmt finden, aber welche nicht in der Weiſe breit in die ſpätere Kunſt hineingefloſſen ſind, wie die Geſtalten Michelangelo's. Michelangelo war es, der, was die Miſchung der antiken Kunſt mit der hergebrachten Cultusmalerei anlangt, Raphael auf dem Gewiſſen hat. Unter ſeinem Einfluſſe kam der Jupitertypus in die Geſtalt und das Antlitz Gottvaters hinein, den Dante übrigens ſchon den sommo Giove genannt hatte, und den chriſtliche Dichter der Raphaeliſchen Zeit einfach mit Tonans lateiniſch bezeichnen. Michelangelo war es, der Chriſtus auf dem Jüngſten Gerichte mit dem Antlitz und Haarſchmuck eines antiken Apollo malte.

Raphael wurde aus ganz andern Anfängen, die wir auf seinen peruginischen und florentinischen Gemälden sehen, als er endlich Rom betrat in diesen Strom hineingerissen.

Und deßhalb, wenn er zu den Evangelienträgern auf der Disputa kleine Eroten verwendet, die er vom Parnaß herüberflattern ließ, wo sie vorher nisteten, so folgte er nur den Gedanken seines Jahrhunderts und derer, für deren Augen seine Werke bestimmt waren.

IV.

Mit dem jedoch was Raphael an Engeln und Eroten malte, war die Entwicklung dieser Dinge nicht zu Ende. Ein abermaliger Umschwung noch bereitete sich vor.

Raphael allerdings hatte Erotenengel und bekleidete Engel der älteren Ordnung ohne Unterschied verwendet. Auf der Disputa schweben bekleidete größere Engel in den höchsten Regionen, während die Gewölke um sie und über und unter ihnen von Kindern belebt, fast von ihnen gebildet sind. Auf der Vision des Ezechiel treten sie gleichfalls, wie ältere und jüngere Geschwister, dicht nebeneinander auf. Auf der Madonna del pesce haben wir im Schutzengel des jungen Tobias das schönste Beispiel eines großen bekleideten Engels der älteren Ordnung; das schönste Beispiel eines Erotenengel dagegen zeigt sich in dem die Tafel zur Inschrift haltenden Engel der Madonna von Foligno. Noch lieblicher sind die beiden kleinen Gestalten unter der Dresdner Madonna. Aber es muß bei Raphael hervorgehoben werden: er verliert den visionären Character der Engel nie aus den Augen. Raphael beweist auch hier sein Verständniß für das Durchschnittsgefühl in Betreff der menschlichen Dinge. Man ertappt ihn niemals auf einem Raffinement. Michelangelo läßt von den Engeln, welche bei der Schöpfung der Erde Gottvater als tragendes Element umgeben, einen sein Gewand kapuzenartig über den Kopf

ziehen als blendete ihn der Glanz des höchsten Wesens. Der Zug ist als eine Eigenthümlichkeit Michelangelo's schön und bedeutend, für die Darstellung des hohen Momentes aber klein und unpassend. Niemals würden Raphael oder Lionardo dergleichen gethan haben. Nun aber wird von anderer Seite auch diese ideale Schranke durchbrochen und den Erotenengeln eine Freiheit gegeben, die über die bisherige weit hinausgeht. Und hier führt uns unser Weg in den Aepfelgarten der Aphrodite und zu Philostratus zurück.

In der Madrider Gallerie befindet sich ein Gemälde Tizians, welches als „Fest der Venus als Göttin der Fruchtbarkeit" gilt*). Vasari beschreibt es ohne ihm einen Titel zu geben. Mir liegt eine Photographie vor, welche es zwar an manchen Stellen nicht erkennen läßt, im Ganzen aber genügt. Ohne Zweifel haben wir in diesem Werke einen durchaus selbständigen Versuch vor uns, die Prosa des Philostratos wiederum in ein Kunstwerk zu verwandeln.

Der Unterschied römischer und venetianischer Auffassung leuchtet hier deutlich hervor. Raphael und Tizian haben auch nicht das Mindeste hier gemein, wie sie denn in völliger Unabhängigkeit von einander arbeiteten. In Raphaels Phantasie mußte die Reihenfolge der Scenen nothwendig etwas dem antiken Basreliefstyle verwandtes hervorbringen. Wir erkennen aus seinen Versuchen die Absicht, eine Fläche gleichmäßig bedecken zu wollen, auf der sich die einzelnen Handlungen, getrennt von einander wie die Beschreibung sie aufzählt, dem Auge ziemlich in der gleichen Entfernung bieten. Tizian dagegen umfaßt Alles mit einem Blicke. Er läßt uns tief in den Aepfelgarten hineinblicken, den ein zahlloses Durcheinander von

*) Zahns Jahrb. I. 34. Ticozzi S. 36, wo Ridolfi ausgeschrieben ist, und S. 39. Anm., wo Mengsens Beschreibung gegeben wird, der das Gemälde in Spanien sah. Vgl. Vas. XIII. 24. Ed. Lemonnier.

Eroten erfüllt, deren verschiedne Handlungen so verflochten sind, daß er auch darin dem von Philostrat gegebenen Eindruck: ein unendliches Gewimmel von Amoren jeder Art sei dargestellt worden, besser gerecht wird als Raphael. Bei Raphael haben wir achtzehn Figuren, bei Tizian giebt man alles Zählen von vornherein auf. Denn wer sollte die zählen, welche seine Art der Darstellung hinter den Coulissen gleichsam vermuthen läßt, als könnten sie zu Dutzenden von allen Seiten zuströmen? Dabei sind seine Kindergestalten so lebendig, daß sie, wie Vasari zu sagen liebt, „vivi vivi", oder „la natura stessa" scheinen. Von der größten Schönheit ist die Nymphe, am Rande rechts, welche der Venus, deren Statue über ihr emporragt, einen Spiegel darbringt. Es liegt etwas von bacchischer Begeisterung in ihren Bewegungen. Sie ist bekleidet: ihre beiden bloßen Arme aber, schon was Zeichnung anlangt, sind unvergleichlich. Gewiß bleibt die Farbe nicht zurück. Ich urtheile so nach dem zu den beiden Madrider Gemälden gehörigen dritten Pendant in der Nationalgallerie zu London, das mir bekannt ist. Es stellt Ariadne dar, die von Bacchus entdeckt wird, während das zweite Madrider Werk ein Bacchanal in der Manier des Giorgione zeigt. Alle drei kamen von Ferrara, für dessen Herzog Tizian sie (um 1515 etwa, Vasari zufolge) gemalt hatte, nach Rom in den Palazzo Ludovisi, bis sie ein Cardinal dieses Namens nach Spanien schenkte. Domenichino, als er es hörte, soll über den Verlust dieser Schätze Thränen vergossen haben.

Bekanntlich ist Philostrat noch immer Gegenstand einer Controverse. Anderen Streitfragen pflegen endlich die Vertreter zu mangeln, so daß sie lange Zeiten der Ruhe durchmachen, während derer Niemand sich um sie kümmert; hier haben immer von neuem scharfe Angriffe scharfe Vertheidigung hervorgerufen. Zuletzt ist der Streit zwischen Brunn und dem verewigten Friedrichs ausgefochten worden. Brunn, im An-

schluß an Welker und Goethe, steht fest ein für die Wirklichkeit der beschriebenen Gemälde, welche (im Großen und Ganzen) dem griechischen Autor vor Augen standen. Diese Ansicht wird aufs heftigste bestritten: es sollen erdachte Dinge sein. Was für mich allein schon das Vorhandensein der dargestellten Tafeln beweisen würde, ist die litterarische Form der Beschreibungen. Nur bei einem festen sichern Anhalte der Augen läßt sich das planlose umherirrende Beschreiben des in seinen Ausdrücken oft geschmacklosen Schriftstellers begreifen. Zugleich aber wirken seine Worte unfehlbar auf unsere Phantasie. Ich kenne viele Versuche, Gemälde zu beschreiben, entweder bloße dichterische Versuche, wie andere Darstellungen nur in der Phantasie erblickter Dinge, oder Vorschriften, nach denen Maler arbeiten sollten: sofort fühlt sich hier aber heraus, wenn ihren Verfassern nichts wirklich gemaltes vorlag.

Bei den „Liebesgöttern" erhebt Friedrichs eine Menge Einwendungen, um zu zeigen, es könne unmöglich dergleichen gemalt dagestanden haben. Beim Kusse des Apfels sagt er*), das sei nicht darzustellen gewesen. Brunn**) erwiedert, nichts leichter als das. Auf Vincidores einem Teppich sehen wir es nun in der That. Ferner aber hebt Friedrichs den Zwiespalt hervor: es könnten nicht Kinder zu gleicher Zeit als allegorische Wesen und als wirkliche Kinder dargestellt worden sein. Brunn jedoch erwiedert mit Recht: gerade in der Kreuzung zweier Gedankenkreise liege hier das Eigenthümliche.

Und in der That, wenn das alexandrinische Zeitalter die Eroten der antiken Kunst producirt hat, so entspräche diese Mischung von göttlichen und menschlich irdischen Zügen dem Character dieser Epoche. Die griechischen Göttergeschichten der späteren Zeit sind ausgestattet mit dem feineren Verkehr

*) Die Philostratischen Bilder, 1860. S. 162.

**) Erste Berth. S. 281.

der Menſchen unter ſich abgelauſchten Zügen: warum ſollten ſie hier gerade fehlen? Der Eros des Anacreon, der ſich bei ſeiner Mutter über den Bienenſtich beklagt, iſt zu gleicher Zeit kindlich und kindiſch genug.

Es darf nun wohl erlaubt ſein, auch Tizian für die Darſtellbarkeit dieſer Scenen anzuführen. Es iſt ihm vortrefflich gelungen, dieſe Kinder ſo zu malen, daß man in ihnen dennoch die Eroten ſogleich herauserkennt. Malte er das Gemälde bereits 1515, ſo kann er durch Jemand, der den griechiſchen Autor aus einer Handſchrift kannte, ſeine Kenntniß empfangen haben. Vielleicht durch Aretin.

Indeſſen vor Tizian und vor Raphael mußte Albrecht Dürer bereits von den Eroten im Aepfelgarten der Aphrodite erzählt worden ſein. Dürer iſt der erſte geweſen, welcher in Deutſchland die Erotenengel, als ſpielende Flügelkinder in die Darſtellung chriſtlicher Dinge hineingetragen hat. Im Leben der Maria, das in den Jahren 1509 und 1510 zumeiſt entſtand, entwickeln ſie ſich bereits zu voller Blüthe. Wie eine Art an einem Frühlinge plötzlich neuauftauchender Schmetterlinge ſitzen die kleinen, bei Dürer unbeſchreiblich unſchuldigen Geſchöpfe, nun auf allen Blumen am Wege plötzlich und verbreiten ſich von da weiter nach allen Seiten. Um nur eine dieſer Richtungen zu nennen: Niclas Manuel Deutſch und Urs Graf brachten ſie auf die Titelverzierungen der Bücher des Erasmus von Rotterdam und lehrten Holbein den Jüngeren, ſie anzuwenden; Lucas Cranach aber verzierte die Titel der Lutheriſchen Flugſchriften, die in Wittenberg herauskamen, mit ihnen.

Woher flogen ſie Dürer zu? Ich finde, die Conjectur liegt ſehr nahe: ſein gelehrter Freund Pirkheymer, der in Italien ſeine Studien machte, lernte dort Philoſtrat noch ehe er gedruckt wurde aus einem der Codices kennen und hatte ihm mitgetheilt was davon bei ihm hängen geblieben war. Daher

wenigstens allein läßt sich das Element der „Hasen" ableiten, das bei den Dürerschen Engelamorinen erscheint. Auf dem schönen Blatte des Lebens der Maria, wo die Jungfrau mit ihrem ganzen Hofstaate steht, gleichsam eine Repräsentation ihrer gesammten Herrlichkeit, treiben die kleinen antikmodernen Engel im Vordergrunde unbekümmert ihr Spiel. Während erwachsene Engel der älteren Ordnung musiciren, jagen die kleinen Erotenengel einem Hasen nach, gerade wie Philostratos die Scene beschreibt, nur daß sie ihn mit einer Kinderklapper und einem geschüttelten Schlüsselbunde scheuchen, während einer — dieser Zug weist direct auf unsere Quelle hin — den fortspringenden Hasen am einen Hinterlaufe gefaßt hat. Ja, noch mehr. Der kleine Engel, der den Hasen an der Pfote packen will, hält in der einen Hand diese Kinderklapper. Bei Philostratos heißt es (Welker, 12,25.): *καὶ ταράττουσιν, ὁ μὲν κρότῳ χειρῶν, ὁ δὲ κεκραγώς*, 2c. „Sie schrecken ihn, der eine mit Händeklatschen, der andere mit Geschrei." Pirckheymer scheint: *ὁ μὲν κροτάλῳ χειρῶν* „mit einer Handklapper" gelesen zu haben, eine Variante, welche Welker freilich nicht anführt. Wiederum begegnen wir bei Dürer Hasen und musicirenden kleinen Genien, diesmal in friedlichem Zusammenwohnen, zu Füßen der Madonna, deren Zeichnung, von 1509, sich im Basler Museum findet. Die sittliche Reputation des Hasen, über dessen aphrodisische Eigenschaften Philostratos in seinem Capitel eine längere Abschweifung macht, wäre für Deutschland hiermit durch Dürer bestens wiederhergestellt worden. Am reizendsten jedoch finden wir die spielenden himmlischen Kinder um die an der Wiege sitzende Maria. Hier machen sie sich mit den Splittern und Spähnen zu schaffen, welche der fleißige Joseph von seinen Balken abhaut. Der Uebergang von diesen mitarbeitenden kleinen Geistern zu den Wichtelmännerchen, welche heimlich im Hause die Arbeit verrichten, ist bald gemacht. Dürer ist der Märchenerzähler seiner Epoche. Kein

Deutscher Maler hat wie er das Wunderliche, Seltsame, das Kindliche im Menschen Anrührende so natürlich, realistisch, selbstverständlich darzustellen versucht. An allen Ecken und Enden kuckt so etwas auf seinen Zeichnungen hervor: man fühlt immer deutlicher, jemehr man sich mit ihm beschäftigt, wie er aus dem Herzen des Volkes heraus für das Volk arbeitete. Er malt wie Luther zu schreiben verstand. In Deutschland vermischt sich mit diesen Engeln kindlichsten Formates nun noch eine andere Idee. Sie sind die geistig wiedergeborenen unschuldigen Kindlein, welche Herodes umbringen ließ. Als Märtyrer, welche um des Christkinds willen den Tod erlitten, haben sie am Throne Gottes einen bevorzugten Spielplatz und treten so in das Gebiet der Legende hinein. Reizend ist das Märchen von Meister Pfriem, der sich in den Himmel hineingestohlen hat und den nichts wieder daraus entfernen kann. Endlich, nachdem er alle gegen ihn ausgesandten Heiligen mit seinen schändlichen Reden zurückgescheucht hat, da er ihnen gegründete Vorwürfe macht, gegen die sie nichts erwiedern können, sendet Gottvater die unschuldigen Kindlein gegen ihn aus; denen wirft er jetzt Aepfel und Nüsse hin, nach welchen sie zu greifen beginnen statt ihre Mission zu erfüllen. Das wäre recht eine Scene gewesen, die Dürer von seinen Kinderengeln hätte aufführen lassen können*).

Dürers neugeschaffene Engelgeneration ist in Deutschland in solchem Grade einheimisch geworden, daß wir ihren letzten Nachkommen heute noch überall begegnen. Allein das Geschlecht ist nicht ganz rein geblieben: es ist abermals fremdes Blut hineingeflossen: das ihrer italiänischen kleinen Vettern! Denn was Dürer für Deutschland aus dem Aepfelgarten des Philostratus an Engeln holte, das hatte Tizian nicht nur für Italien, sondern auch für die Niederlande daraus geholt. Sein

*) Schulcomödie aus dem 16. Jahrh. Den Anstoß freilich gab Lucian.

Madrider Gemälde ist ein Vorbild für unendliche Nachahmer geworden. Mengs spricht aus, von den Amorinen des Tizian im Aepfelgarten der Venus seien alle späteren der bildenden Kunst abzuleiten. Fast ohne Unterschied sehen wir sie als christliche Engel von jetzt an verwandt. Die frühere Vornehmheit, die diesen kleinen Gestalten auf den Werken der Römer und Florentiner niemals fehlte, ist nun abgestreift. Die Grazie erhebt sich zur lieblichen Frechheit. Auf Tizians Himmelfahrt der Jungfrau muß die Jungfrau durch ein Gedränge von Erotenengeln hindurch, daß man meint, sie müßten die Luft im Himmel zu enge machen. Sie flattern und drängen sich in den mannigfaltigsten Stellungen durcheinander. Am genialsten haben ihn Murillo und Rubens (der das Madrider Gemälde copirt haben soll) zum Muster genommen. Bei ihnen schwärmen sie wie man in der Sonne die Mücken auf- und niedertanzen sieht. Sie sind überall dabei und nehmen die besten Plätze in Beschlag. Sie umkrabbeln das Bette der in Wochen liegenden Heiligen Anna, sie durchblättern den Heiligen, denen sie schaarenweise ihre Besuche abstatten wie ein Schwarm Sperlinge in einen Kirschengarten fällt, die alten Folianten, sie singen, sie beten, sie pflücken Früchte, sie streuen Blumen, sie schlagen Purzelbäume, sie klatschen in die Hände oder sie sitzen reihenweise auf den Aesten des Baumes, unter dem die flüchtende Maria Rast macht und sind schließlich doch nur die alte heidnische Brut aus Philostratos' Aepfelgarten. Für die Sculptur hat Fiammingo ihnen die letzte entscheidende Form gegeben. Die älteren Engel dagegen sind nun beinahe ins Frauenhafte übergegangen (wo es nicht etwa Männer sein müssen, welche dann gleichfalls als ausgewachsene, zum Theil athletische himmlische Krieger auftreten). Ihre Kleidung ist complicirter als früher. Sie verläugnet nicht ganz den Zusammenhang mit der irdischen Mode. Murillo hat mythologische Gegenstände nicht gemalt: was Rubens anlangt in

dieſer Beziehung, ſo hört bei ihm der Unterſchied völlig auf, ob ſeine Amorinen in chriſtlichen oder heidniſchen Dienſten ſtehen. Es iſt in beiden Fällen der gleiche Schlag. Und ſo iſt es auch von ſeinen Nachfolgern gehalten worden. Die kleinen geflügelten Dinger, die ſich auf Vandyks vom Kreuze genommenem Chriſtus (in Berlin) durch die Leidtragenden durchdrängen, hätten in derſelben Form bei einem Tode des Adonis verwandt figuriren können.

Es ließe ſich hier ein ungemein reiches Detail mit vielen hübſchen Dingen anführen, allein ohne neue Geſichtspunkte zu ergeben. Es kann gleich geſagt werden, wohin beim Abſchluſſe dieſer Entwickelung die letzten Meiſter des 17. und 18. Jahrhunderts gekommen ſind. Man betrachte des franzöſiſchen Hofmalers Lebrun Engel auf der durch Edelincks Stich berühmten Kreuzigung Chriſti, ſowie die Engel des Tiepolo auf ſeinen Venetianer Deckengemälden in der Kirche dei Scalzi. Bei jenem eine Schaar junger Mädchen aus vornehmen Häuſern, in den eleganteſten Stellungen mit den Flügeln durcheinanderrauſchend; bei dieſem dagegen die Frivolität zu einem unglaublichen Grade geſteigert: aufſchwebende Engel mit Steifröcken, welche der Wind von unten emporbläſt, als ſeien die himmliſchen Heerſchaaren eine in der Luft wohnende feinere Ausgabe der die Erde beherrſchenden guten oder ſchlechten Geſellſchaft jener Zeit, deren äußere Formen ſie ſich angeeignet haben, deren Mode bis in die raffinirteſten Putzmacherkünſte hinein ſie mitmachen und von der ſie überhaupt nur der Umſtand unterſcheidet, daß ſie fliegen können und ihre Toilette nicht zu bezahlen brauchen. Fliegende Ballettänzerinnen.

Ich muß für dieſe Darſtellung der Dinge in großen Zügen freilich hervorheben was eine Ausnahme zu machen ſcheint, ohne es in Wahrheit zu thun.

Ebenſogut als die Werke der früheren Meiſter durch die der folgenden nicht verdrängt wurden, ſo daß neben der fort-

schreitenden Weiterentwickelung der malerischen Anschauung die Auffassung der vorhergehenden Zeiten immer bestehen blieb, ebenso haben frühere Muster immer wieder Nachahmer gefunden. Wäre hier nicht vorzugsweise von den Kinderengeln die Rede, sondern käme es darauf an, auch die Umgestaltungen der Engel der älteren Ordnung genauer zu verfolgen, so müßte noch dargestellt werden, wie Michelangelo auf dem jüngsten Gerichte abermals einen neuen flügellosen Typus aufstellte, der umfassende Nachahmung erlebte. Eine colossale Generation von Himmelsbewohnern ist für dieses Werk von ihm erfunden worden, welche ohne Flügel frei in den Lüften schwebend, die ungeheure Kraft und Stärke der höchsten Mächte repräsentiren sollten. Während Signorelli den Verdammten gleichzeitige gewappnete Ritter als Engel entgegenstellt, während Raphael, nachdem er bei seinem frühesten Erzengel Michael ähnliche Rüstung angewandt, ihn später in römischer Kriegertracht den Teufel besiegen läßt, giebt Michelangelo athletische Gestalten ohne jede Gewandung und ohne irdische Waffen an ihrer Stelle. Aber er selbst hat andernorts wieder die alten bekleideten Engel dargestellt, wie bei der Verkündigung Mariae (im Lateran), und es sind nach seinen Zeiten seine und der früheren Meister Engel von den späteren Meistern nach Belieben nachgeahmt worden, ohne Nebengedanken, scheint es, sondern wie man die Figuren gerade bedurfte. Indessen neben dem, was in dieser Weise gelegentlich einzelne Meister in Anlehnung an frühere Muster gearbeitet haben, läuft stets eine einheitliche Durchschnittsanschauung des Jahrhunderts nebenher, die man als die „herrschende Mode" bezeichnen könnte und die vorzüglich im Auge zu halten ist wenn die Entwicklung der Dinge ganz im Allgemeinen gezeichnet werden soll. Diese habe ich charakterisiren wollen.

Aus solchen Anschauungen heraus nun war ein Uebergang zu denen des neunzehnten Jahrhunderts zu finden.

Carstens hat keine Engel gezeichnet, David, ein einziges zufällig bestelltes Werk ausgenommen, niemals ein Bild christlichen Inhaltes gemalt. Die Gedanken der von Winckelmann bestimmten Generation forderten dergleichen weder, noch wären sie im Stande gewesen, solche Forderungen zu befriedigen. Trotzdem mußten immerhin Grabmonumente angefertigt werden, für deren Schmuck es menschlich gestalteter Repräsentanten überirdischer Mächte bedurfte. Der Sculptur fielen solche Aufgaben besonders zu. In Rom, dem Hauptsitze der Bildhauer, war auch die äußere Form des christlichen Olympes niemals aufgegeben worden. Indessen selbst die höchsten Würdenträger der katholischen Kirche standen unter dem Einfluß der heidnisch-mythologischen Richtung: es mußte ein Ausweg gefunden werden. Canova ist hier als der maaßgebende Künstler zu betrachten.

Die bekleideten Engel der älteren Ordnung waren abgethan, die Amoretten boten bei zuviel Gelegenheiten nicht die nothwendige Würde: Canova ließ jetzt seine „Genien" dafür eintreten: entkleidete Engel der älteren Ordnung. Seine Genien entsprechen diesen beinahe völlig, nur daß, während man bei den Engeln der älteren Ordnung von der Gestalt junger Mädchen ausging, hier die der Jünglinge gewählt worden war. Man verlieh diesen jetzt all die kindliche Zartheit, deren es bedurfte, um den Unterschied der Geschlechter zur Vergessenheit zu bringen. In dieser Gestalt, nackt, geflügelt, mit einem Anschein von Kleidung nur, der an einigen Körpertheilen an ihnen haftet, sehen wir sie die Gräber bewachen. Diesem Typus ist die nachfolgende moderne Sculptur treu geblieben. Die Vermischung heidnischer und christlicher Anschauung ist fast eine absichtliche geworden. Der geflügelte Genius mit der umgekehrten, gelöschten Fackel in den Händen kennt keinen Unterschied des Glaubens mehr: er repräsentirt, ohne über weitere Gedanken Auskunft zu geben, das unsterbliche Dasein

an sich. Man ging so weit in dieser Verschmelzung antiker und moderner Anschauungen, daß Canova, als er zur glücklichen Errettung der Kirche nach den Napoleonischen Zeiten, ein Denkmal in der Peterskirche stiften wollte, ihm weder ein Christus noch eine Maria in den Sinn kam, sondern daß er dem „Genius der Religion" dort eine ungeheure Colossalstatue errichten wollte. Freilich sollte diese Figur bekleidet sein. Man war in Rom so tief in das antik Mythologische hineingerathen, daß von Pabst und Cardinälen die Idee mit Entzücken aufgenommen wurde. Ganz über Nacht scheint man aber doch inne geworden zu sein, wohin man auf diesem Wege gerathen könne, und die Erlaubniß wurde zurückgezogen. Bekannt ist, daß Canova, tief beleidigt, Rom verließ und in seinem Geburtsort Possagno einen Tempel erbaute, in welchem der Genius der Religion zur Aufstellung kam.

Die Bedenken von Seiten der römischen Hierarchie entsprachen jedoch der allgemeinen Reaction der neu angebrochenen Zeiten. Die Tage waren gekommen, die für das Reich der Poesie als die Romantische Epoche bezeichnet werden. Wenn es wieder möglich war, daß eine Fraction der in Rom arbeitenden Künstler die Nazarener genannt wurden, so konnte es dabei nicht ohne Darstellung von Engeln im alterthümlichen Style abgehen. Von neuem hielten die Engel der strengsten, älteren Ordnung ihren siegreichen Einzug.

Es macht sich bei dem, was so entstand, jedoch ein bedeutender Unterschied gegen früher geltend. Nicht mehr der Glauben sollte durch Kunstwerke befriedigt, sondern die Religion historisch illustrirt werden. Die Religion selbst aber hatte sich zusehr von den Gefühlen und Anschauungen der vergangenen Jahrhunderte entfernt, als daß sie frisch belebend auf die bildende Kunst einzuwirken vermochte. Es konnten keine kirchlichen Engel mehr gemalt werden, deren Gestalten eine überzeugende Existenz führten. Es lag bei der großen

Mannichfaltigkeit der Vorbilder ziemlich in dem Belieben jedes Einzelnen, aus welcher Quelle er seine Phantasie nähren wollte. Die Engel Giotto's, Fiesole's, Raphaels, Tizians und Murillo's standen zur Auswahl, und selbst wer die Byzantiner oder wer Lebrun hätte wählen wollen, würde es gedurft haben.

Die Engel der Meister des neunzehnten Jahrhunderts sind Versuche, im Sinne dieser oder jener älteren Schule ideale Flügelgestalten zu liefern. Im Bestreben, die Sache recht gut zu machen, ist man dabei der byzantinischen Ordnung wieder nahe gekommen. Ascetische Reinheit in Gestalt und Physiognomie, geschlechtslose jugendliche Gestalten, mit zum Theil ungeheurem Flügelwuchse, werden dargestellt.

Auch bei den Scenen, bei denen sie als mithandelnd betheiligt sind, weichen diese Engel allmählich wieder in den Hintergrund zurück. Sie sollen die überirdische Herkunft durch Abwesenheit alles zufällig Menschlichen zu erkennen geben. Man verlangt bei den modernen Engeln eine ziemlich ins Leere gehende, reine, individualitätslose Schönheit. Ihre Herzen dürfen nichts von Leidenschaft, ihre reinen Stirnen nichts von besonderen Gedanken beherbergen. Sie denken überhaupt nicht nach, sie empfinden nur. Nur mit den Fingerspitzen rühren sie an was sie berühren, ihre Flügel bewegen sich ohne Rauschen, ihre Lippen scheinen nie zu lächeln und keine Sprache zu reden. Ihre Kleider sind Gewänder ohne erkennbare Form. Weder ein Engel des Tiepolo noch einer des Signorelli unter diese neuesten Engel gebracht, würde sich mit ihnen behaglich fühlen, und auch denen Raphaels würden sie zu blutarm erscheinen. Es sind bloße Schatten von Geschöpfen.

Es liegt etwas Natürliches in dieser letzten Wendung. Man ist zum Symbolischen zurückgekehrt. Die Kirche hatte hier keine Vorschriften zu geben, die Bibel enthält nichts, das sich fester als Anhaltpunkt benutzen ließe. Man konnte nichts

beſſres thun, als aus den vorhandenen Muſtern eine Durchſchnittsgeſtaltung herzuſtellen.

Je nach der Beſchaffenheit dieſer Muſter, für welche zufällige Vorliebe ſich entſchied, iſt dieſelbe verſchieden ausgefallen. Unſere heutigen recipirt kirchlichen Engel, wenn man ſo ſagen darf, ſcheinen zuerſt von Overbeck aufgeſtellt zu ſein, der ſie wiederum zumeiſt Fieſole entlehnte. Der proteſtantiſche und katholiſche Pietismus, der dieſer Geſtalten gleichmäßig bedürftig iſt, unterſcheidet ſich bei deren äußerer Formulirung nicht: man liebt hier wie dort unverhältnißmäßig lange, faſt unnatürlich ſpitze Flügel, Verhüllung des Körperlichen ſo viel als möglich, ſtrenggeſcheiteltes dichtes Haar, das um den Hals in wohlgewickelte Locken verläuft, und ein gewiſſes mildes Lächeln, das denen, welchen der Sinn für dergleichen fehlt, ausdruckslos erſcheint.

Von ſolchen Engeln haben Steinle und Mintrop oder Führich, oder viele andere Meiſter, und unter den Franzoſen an erſter Stelle Flandrin eine ſolche Menge producirt, daß es bei manchen Künſtlern zuweilen den Anſchein hat, als komme es ihnen auf dieſes Maſſenhafte, dieſe Fülle beſonders an. Die Bewegungen der Figuren ſind trotzdem monoton und laſſen ſich auf eine geringe Anzahl wiederholter Typen zurückführen.

Der einzige Künſtler, der zur Darſtellung der kirchlichen Myſtik eigen erfundene Engel geſchaffen hat, deren Geſtalten wahrhaft dichteriſch belebt ſind und die man heroiſche Engel nennen könnte, Cornelius, hat keine Nachfolge gefunden. Er hatte mit voller Seele die Anſchauungen der älteren Meiſter aufgenommen und mit Hülfe eigenen Naturſtudiums zu etwas Neuem umzuprägen verſucht. Die Engel, welche das Neue Jeruſalem ſchwebend herabtragen, ſchweben wirklich, die welche die Schaalen des Zornes ausgießen, ſind wahrhaftige Geſtalten, aus deren Händen Verderben und Untergang herabregnen

könnte; allein dem Verständnisse des Volkes sind auch diese Darstellungen immer fremd geblieben, und diejenigen, soweit meine Augen wenigstens reichen, welche die Größe von Cornelius' künstlerischen Leistungen wohl verstehen, erblicken dennoch in seinen Engelgestalten nichts, was mit ihren eigenen religiösen Anschauungen irgend zu thun hätte.

V.

Ich sehe es als einen Fortschritt in der Denkweise unserer Zeit an, daß ich mir nicht gestatten durfte, mit meinen Betrachtungen hier abzubrechen. Es kann in vielen Fällen bei der bloß aburtheilenden Kritik heute nicht mehr sein Bewenden haben: wo etwas wissenschaftlich entwandt zu sein scheint, muß persönlich ein Ersatz gegeben werden. Sollte das practische Resultat meiner Darlegung sein, daß es nun ein Ende haben müsse mit aller Engelmalerei?

Ich will versuchen, meine Meinung zu formuliren.

Wir stehen allesammt heute unter dem Bann naturwissenschaftlicher Anschauungsweise. Man ist zu sehr mit den Gesetzen der körperlichen Schwere bekannt, als daß Geschöpfe gedacht werden könnten, welche bei durchaus menschlicher Bildung sich mit Flügeln durch die Luft bewegen, zusehr mit den organischen Gesetzen, um für möglich zu halten, es könnten hinter den Armen Flügel aus menschlichen Schultern herauswachsen. In einer „Vergleichenden Anatomie der Engel" haben wir den Versuch, die Gestalt der Engel wissenschaftlich festzustellen. Der Verfasser ist in seiner Untersuchung zu dem Schlusse gelangt, die Engel müßten kugelförmig gestaltet sein. Indem er uns Schritt auf Schritt diesem Resultate dialektisch entgegendrängt, beweist er, wie unmöglich es sei, sich aus unserer irdischen Erfahrung heraus die Gestalt von Wesen zu construiren, deren Existenzbedingungen außerhalb aller Erfahrung liegen.

Hierbei könnten wir uns beruhigen. Aber es ist der Menschheit als unveräußerliche Mitgift ihrer Natur die Eigenschaft beigegeben, überall, wo sie persönlichen Willen erkennt, menschliche Gestalt als Hülle dieses Willens anzunehmen. Daß Gott die Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe, wird einer der Fundamentalsätze jeder Religion sein. Es mag Einzelnen gelingen, diese Vorstellung zu überwinden: ein civilisirtes Volk, welches einen Gott ohne menschliche Gestaltung verehrte, wird heute kaum denkbar sein. Die Menschheit hat ein unausrottbares höchstes Wohlgefallen an ihrer eigenen Gestalt, sie ist durch die Organisation ihrer Vorstellungskraft an dieses Gefühl gebunden. Menschliche Formen für das überirdische Persönliche werden bestehen solange die geistige Organisation des menschlichen Geistes nicht durchgreifenden Veränderungen unterliegt, deren Möglichkeit kaum zuzugeben wäre. Denn einstweilen sind wir diesem Walten unserer Phantasie unterthänig, wie wir gezwungen sind, um Gedanken mitzutheilen uns des Geräusches zu bedienen, das wir mit Hülfe der Zunge hervorbringen und das wir Sprache nennen.

Müssen wir deshalb ein erhabenstes, die Welt regierendes Wesen, das Niemand je gesehen hat, in menschlicher Form sichtbar werden lassen, so ist der Schritt wieder nur natürlich, auch überirdische Geschöpfe, welche den mittelbaren Verkehr der höchsten Gewalten mit den Menschen repräsentiren, in menschlicher Gewalt zu sehen, und, weil der Begriff des Fliegens bei sichtbaren Geschöpfen durch die Vögel repräsentirt wird, sie als Wesen darzustellen, denen Flügel gegeben sind. Daß sie sie nicht gebrauchten, wäre kein Einwand. Sie könnten ihrer entrathen, wie Gottvater selbst, wenn er schwebend dargestellt wird, keiner Engel bedürfte, um ihn zu stützen und zu tragen. Daß dies geschieht, ist uns ein symbolischer Ausdruck, das majestätisch Ruhende zu bezeichnen. Ob die

Engel nicht auch ohne Flügel fliegen würden, kommt so wenig in Frage, als, ob sie ohne Augen nicht ebenso gut sehen würden.

Darum handelt es sich nun nicht mehr, sondern darum, was menschlicher Phantasie erfahrungsmäßig entspricht. Ebenso wie wir annehmen, daß der feurige Strich der Sternschnuppen am Himmel, nur der Gletscherschliff gleichsam einer außerirdischen Masse sei, welche so lange als sie die feste Atmosphäre der Erde ritzt, in Gluth geräth, ebenso müssen wir annehmen, daß was sich von den Gedankenträgern außerirdischer Persönlichkeiten der Erde nähert und die Atmosphäre des menschlichen Erkennungsvermögens streift, nothwendigerweise das Wesen und die Gestalt einer menschlichen Persönlichkeit annehme. Daß diese Gestalt so schön und rein und erhaben erscheine, als die Phantasie sie nur immer zu denken vermag, ist eine weitere, natürliche Forderung.

Der letzte von unseren großen Künstlern, der Ueberirdisches in menschlicher Symbolik zu geben suchte, ist Goethe gewesen. Im Abschlusse des Faust sucht er eine neue Mythologie zu schaffen, zu der er benutzt, was von allen Seiten her irgend zu benutzen war. Hier sind die Erotenengel unentbehrliche Gestalten. Goethe verwendet sie dazu, Mephisto zuletzt in die Enge zu treiben. Mit Rosen untermischt, die es vom Himmel regnet und die auf des Teufels Haut zu glühend sengenden Tropfen werden, deren er sich trotz seiner im brennenden Höllenschwefelphule abgehärteten Natur als unerträglicher Geschosse vergebens zu erwehren sucht, kommen ganze Schaaren Kinderengel herab, und auch ihnen kann er nichts anhaben, sondern muß sich besiegt zurückziehen. Hier ist das antike und moderne Element am offenbarsten zu gleicher Zeit von Goethe festgehalten, so daß Engel und Amor in einer Gestalt absichtlich verkörpert scheint. Wir können uns aber Bilder von Engeln als schöner, irdischem Schönheitswechsel

entrückter geflügelter Kinder wohl gefallen lassen. Sie stellen freilich etwas naturwissenschaftlich Unmögliches dar. Aber die Phantasie ist auch beim peinlichsten Naturforscher eine Macht, der er für sein persönliches Gefühl untergeben ist. Er wird nicht vermögen, wo er sich abwesender Freunde oder verlorener theurer Personen erinnert, etwas anderes im Geiste zu sehen, als ein ideales Collectivbild, welches heterogene Züge vereinigt. Wie seine gestorbene Mutter in verschiedenen Zeiten aussah, wird er dennoch durch die Phantasie genöthigt in ein und demselben Anblicke vor sich zu sehen. Die Phantasie ist außer Stande, das Wirkliche, wie es exakt der Moment producirt, zu wiederholen, und wo die Photographien dem zu entsprechen scheinen, werden sie so unerträglich, daß man sie im idealen Sinne verallgemeinernd überarbeitet.

Man pflegt zu einer Geliebten „mein Engel" zu sagen. Dabei wird so wenig an Flügel gedacht, als die Christen bei den Liebesgöttern auf ihrem Sarkophag an heidnische Eroten dachten. Aber wir pflegen auch von gestorbenen Kindern zu sagen, sie seien Engel geworden. Wie wenig man dabei ein wirkliches Davonfliegen auf Flügeln vor Augen haben mag: jedenfalls zeigt die Phantasie hier die Flügel an den Schultern schon deutlicher als dort. Niemand nimmt Anstoß weder an dem gebrauchten Worte, noch an der Vorstellung. Niemand überhaupt, wo er Engel gemalt oder gemeißelt sieht, wird sie als Monstra betrachten. Niemand fühlt sich von der bildlichen oder dichterischen Darstellung der Engel abgestoßen. Fiesole's Engelfiguren — die in ihrem Festhalten der früheſten Form recht erkennen lassen, wiesehr uns heute gerade diese wieder zusagt (denn nichts wird in Florenz heute den Fremden in solchen Massen verkauft als Copien der Engel von Fiesole) — beleidigen den für das Reale so scharfen Blick der heutigen Generation nicht. Anderen sind die Engel Raphaels verwandter, kaum diesem oder jenem aber die des Michelangelo.

Man sieht liebliche Symbole von Zuständen in ihnen, denen unsere Critik nicht näherzukommen vermag, die nichts beweisen kann und von denen eine heimliche Stimme in uns zuweilen doch seltsame Märchen erzählt. Das Verlangen nach dem Uebersinnlichen gewinnt wieder ein auffallendes Uebergewicht im Seelenleben der Menschheit. Vielleicht werden spätere Gelehrte den statistischen Nachweis liefern, wieviel Mythisches, menschlich gestaltet Uebersinnliches die verschiedenen Nationen als geistige Speise einfach nicht entbehren können. Offenbar haben wir heute in dieser Beziehung etwas hungern müssen und verlangen Nahrung. Und deshalb, sobald man sich sicher fühlt, in keinerlei positiv religiöse Verpflichtungen hineinverwirrt zu werden, giebt man sich dem Reize, den die Darstellungen der himmlischen Dinge in den Gemälden der großen Künstler auf uns ausüben, hin und freut sich, seine Erinnerung mit solchen Bildern erfüllen zu dürfen. Mancher, dem die unbeschreibliche Schönheit der Evangelien, nur als literarischer Werke, schon deshalb nicht einleuchtet weil ihm durch persönlich widerliche Erfahrungen auf dem Gebiete seiner religiösen Erziehung der Sinn dafür abhanden kam (etwa wie es Leute giebt, denen der Homer auf der Schule in so tödtlicher Weise verdorben wurde, daß ihnen Ilias und Odyssee für alle Zeiten verloren gingen), trägt in den Darstellungen Raphaels und Dürers Bilder vom Lebensgange Christi in sich, die er um keinen Preis missen, um keinen Preis aber auch mit irgendwelcher öffentlichen Theologie in Verbindung gebracht haben möchte. Nicht anders ist es mit den in menschliche Gestaltung gekleideten Formeln christlicher Symbolik.

In diesem Sinne beginnt auch die neuere Kunst hier und da zu arbeiten und es sind mir einige Engelgestalten vorgekommen, die als Beispiele dieser modernen Auffassung der Engel sich bezeichnen kann. Einer der schönsten Kirchhöfe die

ich kenne, ist der auf dem Hügel von San Miniato bei Florenz. Angefüllt von kostbaren Arbeiten neuerer Künstler, denn es können reiche Leute nur hier sich Monumente errichten lassen, bietet er besser als jede Sammlung, und zugleich auf ganz natürliche Weise, einen Studienplatz für die neueste Bildhauerei. Hier findet sich unter vielem Aehnlichen Folgendes. In einer Familie waren in kurzen Zwischenräumen drei Kinder gestorben. Zuerst die beiden älteren, das kleinste zuletzt. In einem Basrelief sind diese beiden älteren Mädchen, als Engel dargestellt, welche ihr Brüderchen nachgeholt haben. Wie mit einem Raube schwingen sie sich fort. Das größte trägt es in seinen Armen empor, das andere fliegt, die neugierigen Augen auf das Kind geheftet, dicht daneben hinterdrein. Es lag etwas unbeschreiblich Tröstliches in dem Anblick.

Viel bedeutender dem Gedanken sowohl, als besonders der Ausführung nach, war das Grabmal eines jungen Mädchens, das in der sich eben entfaltenden Blüthe seiner Schönheit gestorben war und dem die Eltern ein Monument errichtet hatten. In lebensgroßer Marmorfigur war das Mädchen als ein Engel dargestellt, der auf das Grab seiner früheren irdischen Gestalt herabgeflogen ist, um vom Fluge gleichsam da einige Momente nachdenkend auszuruhen. Die schlanken nackten Arme, die Füße, soweit sie das Gewand frei ließ, besonders der Kopf mit leicht gebeugtem Nacken geben in zarter Schönheit zugleich ein treues Porträt und eine ideale Gestalt. Ich habe dies Grab niemals ohne Bewegung gesehen. Die Gestalt schien dazusitzen und die Grabschrift zu lesen, in der ihre Eltern in den wenigen Reihen, die in solchen Fällen oft soviel sagen müssen, ihren Schmerz und ihre Liebe ausgeschüttet hatten. Es war dem Künstler vollkommen gelungen, sie so darzustellen, als müsse sie bei der geringsten Störung ihre Flügel ausbreiten und davonfliegen.

In diesem Sinne hat keine Kunst früherer Zeiten gear-

beitet. Denn es fehlte allen früheren Zeiten dieſes entſcheidend mächtige Verlangen nach dem Individuellen, welches die heutige Welt charakteriſirt. Dieſes Individuelle, um es zu verewigen, nun doch wieder ins Allgemeine zu erheben, iſt unſere beſondere Aufgabe, und der Künſtler allein, der in dieſer Richtung arbeitet, wird allgemein Verſtändliches zu ſchaffen vermögen.

Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig

zu Wolfenbüttel.

1856.

Die Anfänge des Deutschen Theaters gleichen denen der anderen Völker, deren vereinte Geschichte die des Mittelalters bildet, ganz und gar. In allen herrschte eine Religion, eine Sprache für die Höhergebildeten (die lateinische), und dieselbe politische Eintheilung des Volkes in Adel, Bürger, Bauern und Geistlichkeit. Die Unterschiede bestimmen sich nur in zweiter Linie nach der nationalen Eigenthümlichkeit: Stoff, Zweck und Mittel waren dieselben.

Der Clerus führte zur Verherrlichung der Kirche geistliche Schauspiele auf. Die Bürger verliehen ihren zahlreichen Festlichkeiten durch theatralische Aufzüge größeren Pomp. Oft flossen hier geistliche und bürgerliche Feste zusammen. Auf dem Lande spielten die Bauern unter Anleitung ihrer Geistlichen. Der Adel endlich that es beiden gleich. Am blühendsten sind diese Vergnügungen in Italien gewesen.

Mit der Wiederaufnahme der classischen Studien lernte man die theatralischen Werke der Alten kennen und ahmte sie alsbald nach. In Italien zeigt sich ihr Einfluß am reinsten.

Man dichtete dort ganze Reihen von Tragödien nach dem Muſter des Euripides und Luſtſpiele nach Terenz. In den gelehrten Schulen aller Länder war die Aufführung lateiniſcher und griechiſcher Tragödien und Comödien an der Tagesordnung. Dieſer Gebrauch dauert theilweiſe noch in unſern Zeiten fort und übte den größten Einfluß. Die Städte waren damals durch enge Mauern geſchloſſen. Man kam nur ſelten ins Freie. Jedermann kannte ſich, jede Feſtlichkeit war eine öffentliche, an allen Vorfällen von nur einiger Bedeutung nahm die ganze Stadt Antheil. So fließen Schulcomödien, bürgerliche und geiſtliche Schauſpiele bald ineinander. Die lateiniſchen Stücke der Schüler werden für die ungelehrten Zuſchauer noch einmal Deutſch wiederholt. Bürger bearbeiten ſie für ihren eigenen Gebrauch, benutzen auch geiſtliche Stücke, und ſo, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ſind bei uns alle Stoffe Gemeingut geworden, und da es nicht darauf ankam, dichteriſche Producte zu liefern, welche Ruhm und Unſterblichkeit, oder Tadel und Verdruß einbrachten, ſondern nur für den nächſten praktiſchen Zweck ausreichen ſollten, ſo griff man unbekümmert zu, wo ſich das Paſſende darbot.

Es bot ſich aber geradezu Alles dar, und es findet ſich kein hiſtoriſches Factum, das zu leſen, keine bürgerliche Erfahrung, die zu erleben, kein Schwank, der wiederzuerzählen war, nichts, das nicht in den Bereich der theatraliſchen Darſtellung hineingezogen wäre. Die italiäniſche Bühne war unerſchöpflich in Ausbeutung des gewöhnlichen Lebens und ſtellte deſſen Verwicklungen ewig neu zuſammengeſtellt vor. Scandal jeder Art, weltlicher und geiſtlicher, ward in Frankreich, Deutſchland und England auf offenem Markte aufgeführt. Vergleicht man das ganze Leben des 16. Jahrhunderts mit den vorhergehenden und folgenden Zeiten, ſo gleicht es in ſeinem bunten, lebendigen Wechſel, in ſeinem gedrängten Verkehr, ſeinem Gewühl bedeutender Erſcheinungen, deren Daſein durch eine

glänzende Außenseite leuchtenden Glanz auf die Menge wirft, einem großen Schauspiele, wo Alles mündlich und öffentlich vor Aller Augen gethan wird.

In Frankreich spielte man im Anfange des 16. Jahrhunderts die ausgelassensten, üppigsten Farcen und war im besten Zuge, die geistlichen Spiele nach ihrer weltlichsten Seite hin auszubeuten (man brachte zum Beispiel die Martern der Heiligen in unglaublicher Natürlichkeit auf die Bühne), als 1548 ein Edict erschien, wonach geistliche Stoffe von der Bühne ausgeschlossen wurden. Dasselbe geschah in England. Man warf sich nun aufs Mythologische, Allegorische, manierirt Antike, und es entstand jener ungeheure Mischmasch alter und neuer Bildung, welcher die Eigenthümlichkeit der litterarischen Produkte der nun folgenden Zeiten ausmacht.

Die Theater begannen jetzt in ein Verhältniß zu den Höfen zu treten. Das Schauspielerhandwerk ward ein Gewerbe. Banden zogen durch das Land und traten in die Dienste der Fürsten und des Adels. Die italiänischen Schauspieler sind die ältesten. Sie kommen nach Frankreich und gehen von da nach England hinüber. Ihre Schauspiele, sowie die gesammte Litteratur ihres Landes begleiten sie. Man raffinirte in den Formen, denn bald mußte die früher bereitwillige Neugier künstlich gelockt werden. Das Verzeichniß von Stücken, welches Shakespeare im Hamlet dem Schauspieler in den Mund legt, ist kein Scherz, sondern Tragödie, Comödie, Historie, Pastorale, historische Pastorale, tragische Pastorale und so weiter sind bestimmte Schauspielarten, deren Titel praktische, den damaligen Bühnen geläufige Bezeichnungen abgaben.

Nicht so in Deutschland, wo einstweilen Alles beim Alten blieb. Hans Sachs dichtet bis zu seinem Ende in denselben schwerfälligen Formen weiter. Es gab keine Schauspieler, kein Theater und keine Fürsten, welche dergleichen beliebt hätten. Die Knaben spielten auf ihren Schulen, die Jünglinge auf

den Universitäten, oder, wenn sie einem Gewerbe nachgingen, in den bürgerlichen Fastnachtspielen, die Männer bethätigten sich bei den städtischen Aufzügen oder bei den Turnieren. Protestantische Pfarrer und Schulmeister bildeten das Gros der Deutschen Theaterdichter, oft bei ungemeiner Fruchtbarkeit. Befanden sich adelige oder fürstliche Schüler unter ihrer Zucht, so schlossen sich diese nicht aus. Ihre Väter sahen wohl zu und hatten ihre Freude daran, aber sie hielten sich keine Hofschauspieler. Die Bauern spielten auf dem Schlosse vor der Herrschaft. Der Adel half gelegentlich mit Rüstung, prächtigen Kleidern und silbernem Geschirr aus. Jörg Wickram, Dichter und Bürger zu Colmar, erwähnt es dankend in der Vorrede seines Tobias, welcher am 7. und 8. April 1550 zu Colmar aufgeführt ward. „Dieweil uns aber als gemeinen Bürgern an köstlicher Rüstung und die Kleidung großer Mangel gewesen, hat uns Euer Veste nicht wenig Steuer darzu gethan, damit wir nicht also ungerüst unser fürgenommen Spiel dürfen vollenden, daß dann eine ehrsame Gesellschaft Ew. Veste billig dankbar sein soll." Die Pracht, die Lust an der fröhlichen Zusammenkunft, das Vergnügen, selber mitzuspielen, waren die Triebfedern. Meistens waren nicht die Zuschauer um derentwillen man spielte die Hauptpersonen, vielmehr die agirenden Personen; diejenigen sahen zu, welche vom Spiel ausgeschlossen blieben. So ist es heute noch bei Polterabenden und ähnlichen Gelegenheiten, oder bei militairischen Schauspielen, wo gewiß die Soldaten selbst den ersten Rang einnehmen.

Ein solcher Zweck des Schauspiels mußte natürlich alle Entwicklung des Gedichtes hemmen, welches Nebensache blieb. Man bedurfte einer Pause, um zu essen: es kam ein Gastmahl vor. Man verlangte derbe, deutliche Aussprüche, kräftige durchdringende Moral, leicht verständliche Begebenheiten. Damit ja ein Jeder stets wisse, was er vor Augen und Ohren habe, wurde im Beginn der Inhalt des Ganzen vorgetragen,

dann meiſtens vor jedem Aufzuge, theilweiſe vor den einzelnen Scenen reſumirt was in ihnen geſchehen ſollte. Hierbei gab man oft religiöſe Hinweiſe, auch ſchloſſen die Spiele wohl mit einer Predigt, welche ihren Inhalt zum Texte nahm. Aufs Eindringlichſte aber wird ſtets die Ermahnung ausgeſprochen, man möge Ruhe halten im Publikum. Die ſceniſchen Einrichtungen blieben die einfachſten. Man ſpielte auf dem Rathhauſe, in den Kirchen, auf offenem Markte oder dem Platze vor der Kirche. Was ich hier gedrängt zuſammenfaſſe, ließe ſich durch Heranziehung der einzelnen Belagſtellen und Aufführung einer Menge von ausgelaſſenem Detail gar ſehr ins Breite ausdehnen.

So ſtanden die Dinge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Da endlich tauchen in Deutſchland Schauſpieler andrer Art auf. Es entſtehen die erſten Hoftheater bei uns. Wir beſitzen aus den Jahren 93 und 94 eine Reihe von Theaterſtücken, deren Verfaſſer der Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig iſt. Er ließ dieſelben zu Wolfenbüttel, ſeiner Reſidenz, von beſtallten Comödianten aufführen. Bisher waren die alten Drucke ſelten und wenig bekannt, jetzt ſind ſie von Herrn Doctor Holland neu edirt worden, und geben ſo zuſammengeſtellt eine Art von Maaßſtab ab für die Bildung des Deutſchen Adels und den Zuſtand der Deutſchen Sprache zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Heinrich Julius von Braunſchweig folgte 1589 ſeinem Vater in der Regierung. 1590 vermählte er ſich in zweiter Ehe mit Eliſabeth, Tochter des Königs Chriſtian von Dänemark, eines prachtliebenden Fürſten und beſondern Liebhabers des Theaters, wie wir aus einer Dedication des gelehrten Friſchlin's wiſſen, welcher ihm eines ſeiner lateiniſchen Stücke zueignete. Der Herzog ging nach Kopenhagen, wo die Hochzeit auf das Glänzendſte gefeiert ward. Bei ſeiner Rückkehr verſammelten ſich in Wolfenbüttel viele Fürſten und Herren zu feierlicher Einholung. Es erneuten ſich die Feſtlichkeiten,

und bei dieser Gelegenheit, vermuthe ich, ward die Comoedia tragica von der Susanna dargestellt. Gedruckt erschien sie zuerst 1593 zu Wolfenbüttel. Das Manuscript von des Herzogs eigner Hand ist im königlichen Archive zu Hannover befindlich. Die Susanna ist das umfangreichste, bestgeführte von allen theatralischen Werken des Autors, deren Anzahl sich auf elf beläuft.

Verschiedene Gründe machen es wahrscheinlich, daß das Stück bei der erwähnten Gelegenheit zur Aufführung kam und sogar dafür verfaßt wurde. Aus der Anrede des Prologs sehen wir, daß eine zahlreiche Versammlung aller Stände zugegen war. Die ersten Scene, zwischen dem Vater, der Mutter der Susanna und dieser selbst enthält eine ins Breiteste ausgeführte Unterweisung, wie eine junge Frau sich gegen ihren Eheherrn zu betragen habe. Sie scheint für den besondern Zweck gedichtet und steht mit dem Stücke selbst nur in losem Zusammenhange. Dies wird um so klarer, als eine zweite, ebenfalls 1593 erschienene Redaction desselben Stückes die Scene nicht enthält, wie denn auch hier der Prolog eine andere Fassung erhalten hat, indem die weitläuftige Anrede an die Anwesenden und andere für den Moment berechnete Redensarten gestrichen sind. —

Die Susanna war ein oft bearbeiteter Stoff. Vergleiche ich die früheren Stücke mit dem vorliegenden, so stellt sich heraus, daß der Herzog das seinige keineswegs erfand, sondern vorhandenes Material benutzte. Wahrscheinlich vor allen andern die Susanna des genannten Frischlin, welche dieser für die Studenten in Tübingen lateinisch gedichtet hatte, und die bereits vor 1590 im Drucke erschienen war. Aus dem Jahre 1559 haben wir aber schon eine Bearbeitung desselben Stoffes durch Leonhard Stöckel, Schulmeister zu Bartfeld, und dieser wiederum gesteht in der Vorrede, daß seine Jugend sich vorgenommen, dieses Jahr die Historie von der Susanne zu

handeln und ihm deshalb etlicher Scribenten Compositionen gebracht habe. Er jedoch lasse jeden von ihnen bei seiner Würde und wolle es selbst versuchen.

Wer diese Scribenten alle gewesen, wissen wir nicht. Es existirt eine Susanne aus dem Jahre 1538 von Xystus Betulius, eine andere, 1535 gedruckt, von Paulus Rephun. Nach einer handschriftlichen Notiz im Exemplar der Berliner Bibliothek ward letztere am Sonntag vor Fastnacht 1549 auf dem Rathhause sowie 1589 auf offenem Markte, wie es scheint zu Zwickau, sehr lustig gespielt. Das Vorhandensein eines Wittenberger Nachdruckes der Rephun'schen Dichtung spricht ebenfalls dafür, daß sie vielen Anklang gefunden habe.

Daß Frischlin's Werk dem Herzoge wenigstens bekannt gewesen, läßt sich annehmen. Nicht nur, daß dieser als Freund der Gelehrsamkeit das Buch kaum ignoriren konnte, mußte es um so sichrer in seinen Händen sein, als Frischlin sich in Helmstädt und Braunschweig aufhielt. Daß er auch Rephun's Susanne gekannt, möchte ich glauben, da dieser selbst außer dem Wittenberger noch eines Wormser Nachdruckes erwähnt, und sich seine Dichtungen in der That vor den andern poetischen Producten der Zeit auszeichnen. Rephun hat noch andre Stücke geschrieben. Sie sind, wenn auch nur äußerlich, mit großer Sorgfalt dem Muster nachgebildet, welches Reuchlin in seinem Henno aufgestellt hatte. Die Sprache hat etwas Würdiges. In den Chören, welche die verschiedenen Aufzüge trennen, sind allerlei kunstreiche Metra zur Anwendung gebracht und selbst die Noten beigegeben. —

In der Bibel werden nur die Eltern und die Verwandten der Susanna genannt. In den vier erwähnten Stücken (das von Betulius kenne ich nicht) werden ihr dagegen Kinder angedichtet. Bei Frischlin haben diese keine Namen, bei Heinrich Julius heißen sie Rebecca und Benjamin, bei Stöckel Rahel und Benjamin, ebenso bei Rephun. Letzterer läßt noch

eine Schweſter der Suſanna unter dem Namen Rebecca auftreten. In einem alten Zürcher Stück finden wir ein Brüderlein und Schweſterlein Suſannä. Ob dies Stück, ſowie das gleichfalls ohne Jahreszahl und Angabe des Verfaſſers bei König und Hergotin in Nürnberg gedruckte Spiel von der Suſanna dem Herzoge bekannt geweſen, iſt gleichgültig. Einzelnes ſcheint darauf hinzudeuten. In der Scene vor Gericht nämlich fragt Daniel den einen Alten, unter welchem Baume er Suſanna geſehen habe. Er nennt eine Linde. Johan Clant (der Narr im Stücke des Heinrich Julius) macht hier den Einwurf, es ſtände gar keine Linde im ganzen Garten. Daſſelbe antwortet Suſanna in dem Nürnberger Stücke. In der Bibel ſteht nichts davon.

Aelter als alle dieſe Stücke iſt ein aus dem 15. Jahrhundert handſchriftlich zu Wien vorhandenes, das Leben der heiligen Ehefrau Suſanna betitelt. Es iſt einfacher und enthält den Keim der ſpäteren Arbeiten. Es ſcheint die Aufzeichnung eines althergebrachten Schauſpieles zu ſein, deſſen andauernde Anziehungskraft ſehr natürlich iſt. Eine Frau, welche falſch angeklagt ſoeben ſchimpflich verurtheilt werden ſoll und auf das Wunderbarſte gerettet wird, etwas Rührenderes und im beſten Sinne Belehrenderes könnte kaum dem Publicum geboten werden. Hierzu tritt das Vergnügen, einer öffentlichen Gerichtsſitzung beizuwohnen. Die Anklage, die Einreden, die Deliberation der Richter bis zur endlichen Steinigung der beiden Alten, bilden den eigentlichen Mittelpunkt der Sache. In der Deutſchen Ueberſetzung des Friſchlin'ſchen Stückes (1589 von ſeinem Bruder Jakob Friſchlin) ſind für die letzte Execution die nöthigen Anweiſungen gegeben. „Wenn man wollt die alten zween (Richter) zu Tod werfen, ſichtbarlich vor dem Volk, ſoll man Leimen nehmen, formirt viereckt, wie ein Stein, ein Korb voll oder zween, daß der Leimen noch weich iſt, alſo daß einer ſolchen Puff oder Wurf wohl erleiten mag, bis er end-

lich liegt als wäre er todt und endlich von dannen getragen wird.“ Im Nürnberger Stück wird die Vollziehung des Urtheils sogar als ein besondrer Leckerbissen für den folgenden Tag aufgehoben. Das Stück schließt mit folgenden Versen:

Erstlich ich euch noch eins sag,
Auf morgen ein gestrenger Gerichtstag
Gesetzt ist den alten zweien,
Ungefähr ein halb Stund vor dreien.
Da wird ihnen ihr Recht geschehn,
Wo ihr sie nun wollet sehen,
So kommt zeitlich für das Rathhaus,
Dann wird man die Böswicht führen aus,
Daß sie empfangen ihren verdienten Lohn,
Dem sie nach haben allzeit gestahn,
Darbei wir's jetzt bleiben lohn.

Gerichtsscenen sind eine sehr beliebte Form der Fastnachtsspiele. Der merkwürdigste Proceß auf der Bühne findet sich in dem alten Mysterium, wo Gott und der Teufel um die Seele des gefallenen Menschen streiten. Dasselbe muß seiner Zeit einen erschütternden Eindruck gemacht haben. Eine Curiosität von vielleicht rechtshistorischer Wichtigkeit ist „Ein neues weltliches Spiel, wie die bäurischen Richter einen Landsknecht unschuldig hinrichten lassen und wie es ihnen so schrecklich hernach ergangen — durch Bartholomäum Krüger von Spernberg, Stadtschreiber und Organist zu Trebbin. 1580“ (Meusebach 8478; steht nicht bei Gottsched), worin die detaillirte Darstellung des Gerichtsverfahrens enthalten ist.

Heinrich Julius faßte die Susanne nicht so einfach als seine Vorgänger auf. Mit großer Gewandtheit hat er ein Zwischenspiel angebracht und mit dem Ganzen verwebt. Es treten Bauern auf, welche von den beiden Alten betrogen werden und schließlich zu ihrer Verurtheilung beitragen. Aber auch diese Erfindung ist keine selbständige und scheint Frischlin anzugehören, obgleich der Inhalt der Scenen bei ihm anderer Art ist. Vielleicht aber sah sich der Herzog zu dieser Aende-

rung genöthigt. So gut als er Frischlin's Werke kannte, ebenso bekannt müssen ihm die Naogeorg's gewesen sein, welcher bereits 1546 als Zwischenspiel seiner Tragödie Haman und Esther das Schicksal zweier armen Schlucker behandelt, deren Rede Frischlin in seiner Susanne copirt. Der Stoff war also schon etwas abgenutzt; Heinrich Julius eignete sich deshalb nur die Situation im Allgemeinen an und änderte ihren Inhalt.

Er läßt die auftretenden Bauern in verschiedenen Dialekten reden. Aristophanes gab hierfür das erste Beispiel. Plautus ahmte ihn nach. In Italien und Frankreich benutzte man früh dies Mittel, eine komische Wirkung hervorzubringen. Der Herzog kam aber vielleicht wiederum durch Frischlin darauf, der in sein Stück Julius redivivus (er schrieb es lateinisch, Ayrer übersetzte es) italiänische und französische Conversation einstreute.

Eine ganz neue Figur aber und zugleich die Hauptperson im Stücke des Herzogs ist der Narr Johan Clant. Jede Stadt, jedes Dorf, jede Hofhaltung hatten damals wohl ihren Narren. Wir sehen aus vielen Andeutungen, daß derselbe auch bei den Schauspielern seine Rolle hatte. Seine Anwesenheit verstand sich von selbst. Selten wird er unter den Personen aufgeführt, manchmal tritt er als Prolog auf oder es heißt am Rande: hier sagt der Narr dies und das, oder nur: hier sagt der Narr etwas. In Wolfenbüttel aber gehörte der Narr zur Bande der Schauspieler, mischt sich nicht mehr nach Gutdünken in die Handlung als lebendes Mittelglied zwischen Bühne und Publicum, sondern hat wie die Andern seine bestimmte Rolle auszufüllen.

Diese bewußte Benutzung einer komischen Figur fällt auf; bei weitem mehr jedoch, in der Susanne sowohl als in den andern Stücken des Herzogs, der dramatische Gang des Dialogs und der theatralische Aufbau der Handlung. Hierin konnte

er Niemand nachahmen, denn vor ihm verstand es Keiner, so besonnen und geschickt ein Werk für die Bühne einzurichten. Selbst bei dem viel geistreichern Frischlin finden wir stets nur Conversation, nirgends theatralischen Dialog. Bei jenem haben die beiden Sprechenden nur sich im Auge, bei diesem wird ein Dritter angenommen, welcher zuhört. Eins geht aus dem Andern hervor und drängt vorwärts, die Scenen haben eine Spitze, der Gang der Intrigue eine Spannung. Dies Verdienst der Wolfenbüttler Stücke ist so auffallend, daß ich trotz der eigenhändigen Schrift des herzoglichen Autors, trotz der Kenntnisse, welche er besessen hat, trotz des vollständigen Mangels an einer Spur, wer etwa außer ihm die Stücke geschrieben haben könnte, zu der Ansicht geleitet werde, daß die genannten Vorzüge nicht sein Eigenthum waren, und die Vermuthung habe, es sei vielleicht irgend Jemand von den Schauspielern ihm dabei behülflich gewesen, den Compositionen jenen theatralischen Anstrich zu geben, welcher von zu großer Routine zeugt, als daß ihn Heinrich Julius, auch beim größten Talente, ohne eine lange praktische Erfahrung seinen Stücken hätte verleihen können.

Zum Beispiel nehmen wir die Unterredung der beiden verliebten Alten, mit denen der zweite Act beginnt. Sie treffen in Susannens Garten zusammen. Wie sie sich finden, einander ausfragen, sich belügen und endlich eingestehn, was sie hierher treibe, wie sie sich schließlich zu dem gemeinsamen Verbrechen verbünden, wird zwar sehr gedehnt (auf dreizehn großen Octavseiten) vorgeführt, ist aber in seiner Art vortrefflich gearbeitet. Sie verstecken sich. Susanna von einem Knechte und zwei Mägden begleitet tritt auf. Es wäre interessant, Näheres über die scenische Einrichtung der Bühne zu wissen. Sie stellt einen Garten dar. Ferner muß Susannens Haus sichtbar sein, aus dessen Thüre sie heraustritt. Nachdem sie den Knecht fortgeschickt hat, ihrem Manne entgegen, der auf

Reisen ist, und von dem sie Nachricht zu haben wünscht, fragt sie die Mägde nach der Zeit. Es sei zwei Uhr. Beklagt sich über die Hitze des Tages und beschließt unter Beistimmung der Mägde, in den Garten zu gehn und sich zu baden. Sie schickt nun Sarah, die eine, nach Haus, damit ihr Mann, wenn er etwa unvermuthens eintreffen sollte, Alles dort in Ordnung fände, mit Judith aber geht sie in den Garten und fängt an dessen schöne Bäume und Kräuter zu preisen.

Judith: bei welchem Teiche wollt ihr euch waschen?

Susanne: bei diesem da wir stehn.

Sie sendet nun auch Judith fort, um Balsam zu holen, und giebt ihr den Hauptschlüssel mit, um den Garten wohl abzuschließen, damit Keiner von außen hineinkäme. Nun sagen die beiden Alten einander, es sei Zeit, loszubrechen. Diese Beiden, welche sich im Gebüsche versteckt hatten, müssen also dem Zuschauer sichtbar geblieben sein. Zwischen dem Hause und dem Garten befand sich ein Raum. Des Gartens Thür ist sichtbar. Schließlich muß der Teich vorhanden gewesen sein, an dessen Rand sich die Frau entkleidet. Zu Frischlin's Susanna findet sich hier eine Note: Wann man diese Comödie spielen und halten will, muß man mitten auf dem Platz ein Gärtlein machen, mit Meyen, Gras, und ein schön Röhrbrünelein gemacht, also daß es zwo Thüren habe und dieser ganz Actus darinnen verricht werden soll, daß die Leut dennoch Alles hören und sehen mögen.

Susanna glaubt sich allein. „Ach was ist das eine ängstliche Hitze," beginnt sie, „wenn doch nur das Wasser ein wenig kühle wäre, ich muß es versuchen; ich will hie meine Kleider herlegen und hineinsteigen; ich denke ja, meine Magd werde die Thüre zugeschlossen haben."

Zu dieser Rede bedarf es der Anmerkung, daß alle Rollen von Männern dargestellt wurden. Susanne ward also von einem Knaben gespielt. In England traten zuerst 1529 Frauen

auf dem Theater auf, die Sitte kam aus Frankreich. Demnach also hätte Shakespeare seine Julia, Ophelia, Imogen niemals von einer Frau gespielt gesehen. Noch zu Goldoni's Zeiten durfte im Bereiche des Kirchenstaates keine weibliche Rolle von einer Schauspielerin gegeben werden.

Die beiden Alten treten vor und machen ihre Anträge. Der sich entspinnende Dialog wird sehr lebhaft. Keine von den drei Personen nennt die Dinge anders als beim richtigsten Namen, so daß diese Scene vor unserm heutigen Publikum eine Unmöglichkeit wäre. Darin waren jene Zeiten anders als die unsern. Zuletzt springt nun der eine Richter an die linke Gartenthür, als wäre durch sie der Geliebte Susannens entsprungen, der andere eilt durch die andere rechts zum Hause und erhebt ein Geschrei, worauf dann vor dem Knechte und den Mägden die Verleumdung erhoben wird, daß sie, die beiden Alten nämlich, die Susanne mit einem jungen Gesellen belauscht und betroffen hätten.

Wie zu Ende des ersten Aufzuges treten jetzt wieder zum Schluß die Bauern auf: Conrad aus Schwaben, Clas aus Thüringen, Hans der Sachse. Der erste schimpft auf die schlechten Wirthshäuser in der Stadt, eine Tirade, welche sich sowohl bei Frischlin als bei Naogeorg findet; Clas beklagt sich, daß er in seinem Processe kein Recht bekommen könne; Hans aber kann den Dialekt der beiden nicht verstehen, und diese noch weniger seine Sprache. Die folgenden Aufzüge enthalten die Rückkehr des Mannes, seine Verzweiflung, die der alten Eltern, die Anklage, die Verurtheilung, die Entlastung der Alten, gegen welche die Bauern und obendrein einige Bäuerinnen mit den detaillirtesten Anklagen auftreten. Geschickte Handhabung von Sprache und Scenerie ist das Einzige, was zu rühmen bleibt, dichterischer Werth wohnt den Dingen nicht inne, weshalb ich sie nicht weitläuftiger erzählen will.

Die obenerwähnte kürzere Redaction der Susanna ist

nicht bloß eine Verringerung des Umfanges, sondern eine völlige Umarbeitung. Das Zwischenspiel bleibt fort, ebenso der ganze erste Act; Johan Clant, der Narr, heißt hier Johan Bouschet Morio, und seine Stellung zur Intrigue ist verändert. Das Stück, dessen Hauptwerth in der ausführlichen Ausarbeitung der Scenen bestand, hat in dieser verkürzten Gestalt ein sehr reizloses Aussehen.

Die weggefallenen Bauernscenen hat der Herzog zu einem neuen Spiele zusammengefaßt, der Tragica Comödie von einem Wirthe oder Gastgeber, dessen Inhalt die Betrügereien eines Wirthes bilden, den dafür zuletzt der Teufel holt. Dr. Holland theilt die Arbeit wiederum in doppelter Gestalt mit, den alten Druck sowohl, als die bisher ungedruckte Skizze von des Herzogs eigener Hand. Der Teufel erscheint als Mann mit einem langen Talar, und sein Diener, ebenfalls ein Teufel, in einem langen Mantel hinter ihm her. Im Momente, wo er sich dem Wirthe zu erkennen giebt, wirft er die Kleider ab und nimmt die Teufelslarve vor, worauf er ihn unter gräulichem Geschrei fortführt, während Johan Bouset, der Hausknecht, (wie Leporello im Don Juan) zitternd zurückbleibt. Schließlich aber erscheint der Gastgeber noch einmal, „gar elendig angezogen, kann kaum gehen oder reden, hat zerrissene Kleider an und hat nichts heiles an seinem ganzen Leibe.“ In diesem Zustande spricht er den Epilog, in welchem er sich als warnendes Beispiel aufstellt. — Ist nun die Idee dieses Stückes wirklich nur dem Frischlinschen oder Naogeorgschen entlehnt, oder lag dem Herzoge vielleicht ein älteres Stück vor, dem auch die beiden Gelehrten verschuldet sind? Ich habe keine Spur davon, allein die satirisch-komische Deutung der Wirthshausschilder, deren Embleme jedesmal als dem Reisenden verderbenbringende Zeichen erklärt werden, scheint mir auch diesen zweien nicht eigenthümlich zu sein und auf einem älteren nationalen Schwanke zu beruhen. —

In den folgenden Comödien, besonders in der von einem Wirthe, wie er von drei Wandergesellen dreimal um die Bezahlung betrogen wird, und im Fleischhauer treten die Bauern mit ihren Dialektmißverständnissen stets wieder auf. Dem Autor wie seinem Publikum muß diese Art der Komik sehr behagt haben. So schrieb Johannes Bertensius zu Jena, des Herzogs getreuer Unterthan, eine Tragödie Hiob, eignete sie ihm zu, ließ sie in seiner Gegenwart aufführen und zeigte sich darin als einen aufmerksamen Schüler seines Herrn, dessen Compositionsmanier und Polemik gegen die bösen Wirthe nebst andern ihm zugehörigen komischen Wendungen er nachahmt. Doch ist das Stück in Versen geschrieben, während die des Herzogs in Prosa verfaßt sind. Es ist augenscheinlich für dilettantische Schauspieler eingerichtet, wie denn auch zwei Stücke der Wolfenbüttler Bühne nach der herrschenden Mode in Verse umgesetzt sind. Hulbrich Theander versificirte die Weiberlist einer Ehebrecherin, Elias Herlicius den Vincentius Ladislaus. Dr. Holland hat beide Arbeiten mitgetheilt. —

In den Bauernscenen liegt die Kraft und Originalität des Dichters, wenn wir Heinrich Julius so nennen wollen. Auch sind diese Scenen am wenigsten theatralisch geschrieben, die wahrhaft theatralischen Scenen aber und die Intriguen kaum von des Herzogs eigener Erfindung. Mehrere seiner Stücke, deren Inhalt die listigen Schliche verliebter Frauen und ihrer Liebhaber gegen alte getäuschte Ehemänner bilden, sind nicht allein im Ganzen italiänischen Novellen entlehnt, sondern im Einzelnen italiänischen Scenarien nachgebildet. Beweisen kann ich es nicht, da mir die italiänischen Stücke fehlen, allein ich stelle als Gründe meiner Behauptung folgende Beobachtungen hin.

In der Tragödie von einem Buhler und einer Buhlerin befindet sich bis auf den hineingeflickten Teufel und den Narren Johan Bouset, keine Person, welche nicht mit den in der da-

maligen italiäniſchen Comödie herkömmlichen feſtſtehenden Rollen übereinſtimmte. Dieſe Rollen waren zuerſt vier an der Zahl, les quatre masques de la comédie italienne, der Pantalon ein alter Kaufmann; der Dottore, ein pfiffiger Rechtsgelehrter; Brighella, der behende Diener; Harlequin, der täppiſche Knecht. — Allmälig erweiterte ſich der Kreis. Es kam dazu die Tochter des Pantalon, oder deſſen junge Gemahlin, meiſtens Iſabella genannt; deren Vertraute oder Amme, ein altes Weib; deren begünſtigter Liebhaber (gegen welchen gewöhnlich der Vater etwas einzuwenden hat, in dem Falle nämlich, daß Pantalon als Vater und nicht als Ehemann auftritt), ſowie der verſchmähte Liebhaber. Jeder dieſer beiden hat ſeine Bedienten, welche beide auch wohl dem Kammermädchen der Geliebten ihrer Herren gegenüber dieſelbe Rolle ſpielen. Als Vertrauter des Pantalon findet ſich ein alter Nachbar.

Allen dieſen Perſonen begegnen wir regelmäßig in den italiäniſchen Luſtſpielen, wir begegnen ihnen ebenfalls in den vorliegenden Stücken, den Hauptperſonen wenigſtens. Im Buhler und der Buhlerin ſind ſie alleſammt vorhanden, bis auf den verſchmähten Liebhaber (weil die Dame die Frau und nicht die Tochter iſt), in der Comödie von einem Weibe und im Gallichorea (Hanrei) nur der Mann, die Frau, der Liebhaber, der Nachbar.

Die Stücke ſpielen ferner auf der Straße, vor dem Hauſe, wie dies bei den italiäniſchen Stücken gebräuchlich war, und zwar ſind alle Bühneneffecte ſehr künſtlich hierauf berechnet. So als der Mann durch die Hausthüre ins Haus tritt und in derſelben Minute der Liebhaber zum Fenſter hinausſpringt.

In der Aufeinanderfolge der Scenen und in dem Wechſel der auftretenden Perſonen iſt die italiäniſche Routine erkenntlich.

Die bei Terenz beobachtete Regel, daß die Perſonen nicht alle im erſten Akte auftreten, ſondern mit jedem Akte eine neue hinzukommt, wodurch das Intereſſe ſtets erneuert wird,

findet sich in den italiänischen Stücken der alten Zeit und auch hier beobachtet.

Endlich ein indirekter Beweis: der Verlauf der Stücke entspricht bei Heinrich Julius niemals der Intrigue, vielmehr brechen die letzten Acte auf das Ungeschickteste ab. Die untreue Frau wird vom Teufel geholt und klagt sich selbst in einer langen Rede an, damit der Zuschauer eine gute Moral mit nach Hause nehme. Der Anlage des Ganzen zufolge müßte im Gegentheil die List siegen, und der Mann geprellt werden, wie denn auch in Italien die Stücke so zu schließen pflegen. Dies ist der Hauptbeweis dafür, daß eine feine Arbeit für ein grobes Publikum zugeschnitten ward.

Entweder also hat Heinrich Julius die italiänischen Stücke, welche damals gedruckt zu haben waren, direkt benutzt, oder seine Schauspieler haben sie ihm zugetragen und er sie zu den Possen aufgestutzt, die dann seinen Namen trugen. Einen höheren Rang, als den von Possenspielen nehmen sie nicht ein. Heute geschrieben, wären sie nicht der mindesten Beachtung würdig. Den Schauspielern konnten sie nur Gelegenheit zum rohesten Spiele darbieten. Die Susanna macht allenfalls eine Ausnahme, sie ist ein vollständiges Rührstück, welches bei dem richtigen Publikum heute noch seinen Eindruck machen könnte, allein doch sehr roh gearbeitet ist.

Es fragt sich nun, woher die Schauspieler an den Hof zu Wolfenbüttel verschlagen sind. Unter welchen Umständen sie kamen, darüber wissen wir gar nichts, daß sie aber aus England kamen, dürfen wir als ausgemacht annehmen. Es ist möglich, daß sie sich von der Bande abzweigten, welche im Jahre 1585 dem Grafen Leicester nach den Niederlanden folgte, aber auch mit ihm dahin zurückkehrte. Man hat beweisen wollen, unter diesen habe sich Shakespeare befunden, ja man ist ohne allen Anhalt zur Vertheidigung der Conjectur fortgeschritten, er habe sich unter den englischen Comö-

dianten sogar mit nach Deutschland begeben. Ich erwähne es der Curiosität wegen. Was uns zu der Annahme berechtigt, die Wolfenbüttler Schauspieler seien dieselben gewesen, welche später unter dem Namen „die englischen Comödianten" Deutschland durchzogen, und über deren erstes Auftreten in Deutschland keine Notiz vorhanden ist, sind folgende Gründe. Ein großer Theil der englischen Theaterspäße beruht auf dem Verdrehen und Mißverstehen von Worten: wir finden diese Witze in den Stücken des Herzogs gründlich ausgebeutet. Johan der Narr entschuldigt ferner sein Mißverstehen einmal mit den Worten: ick bin ein englisch man ick en son dat dutsch sprake niet wal versthan. Der letzte Grund ist der, daß einige von den Stücken des Herzogs eine auffallende Verwandtschaft mit dem englischen Theater zeigen, und daß dieselbe bei Ayrer (dessen Werke wir nach den neuesten Entdeckungen viel früher annehmen dürfen) noch mehr hervortritt. 1594 kamen die Wolfenbüttler Stücke heraus, bereits 1595 werden an anderer Stelle die Engländer erwähnt, unter den Stücken, welche sie spielen, wird die Susanna ausdrücklich genannt, es bleibt also kaum ein Zweifel dagegen, daß Heinrich Julius die englischen Comödianten nach Deutschland brachte. Ob diese jedoch bei dieser Gelegenheit ihren Weg durch die Niederlande genommen, bleibt einstweilen dahin gestellt. Ebenso leicht konnte es möglich sein, daß er sie bei seinem Schwiegervater in Dänemark antraf und von dort mit sich nahm.

Ihre ferneren Schicksale sind leichter zu verfolgen. Das Meiste darüber findet sich in Rommel's hessischer Geschichte und Hagen's preußischer Theatergeschichte. Beider Gelehrten Angaben habe ich nur zum Theil in den Quellen selbst nachgelesen. — Anno 1595 schreibt der Landgraf Moriz von Hessen-Cassel an seinen Agenten Lucanus nach Prag, da seine Comödianten sich mit dem Urlaub auf Reisen begäben, so solle er, wenn sie auch in Prag agiren wollten, solches befördern.

1597 sind sie noch in hessischen Diensten. 1602 führen sie in Ulm die Susanna auf. 1605 spielen sie zu Elbing, in demselben Jahre spielen, musiciren und springen sie in Königsberg, werden dort aber abgewiesen, weil sie schandbare Dinge vorbringen. 1606 in Rostock, erschienen sie 1607 aufs Neue in Königsberg, dürfen dort aber nur privatim spielen. 1609 sagt Moriz dem Kurfürsten von Brandenburg auf dessen Bitten zu, ihm seine Casselschen Comödianten auf vier Wochen abzulassen. Sie sollten zur Verherrlichung einer Hochzeit beitragen.

Es wäre nicht geradezu unmöglich, daß sie auch Anfangs auf dieser Reise nach Wolfenbüttel gekommen wären. Beide Herren standen auf diesem Felde in Verkehr. Moriz liebte die Musik, correspondirte über Erlang guter Tonkünstler mit den Fuggers und Turisani und hatte besonders italiänische Musiker an seinem Hofe. 1594 sendet ihm Heinrich Julius einen Lauteniſten, um ihn mit einem in Cassel befindlichen zu vergleichen. Der Landgraf antwortet, jener verstände gute Motetten und Madrigale zu schlagen, dieser aber sei ein stärkerer Componiſt. Da Moriz jedoch erst zwei Jahre nach Heinrich Julius die Regierung antrat und sich vor 1795 die Comödianten in Cassel nicht erwähnt finden, empfing er sie wohl von dem Herzoge. Moriz war ebenfalls Verfasser von Theaterstücken, deren Titel noch vorhanden sind. Er baute ein eigenes Theater, vielleicht das erste Hoftheater in Deutschland, und nannte es, seinem Sohne Otto zu Ehren, Ottonium. 1605 war es bereits vorhanden. Merian in seiner hessischen Topographie (1655, S. 34) nennt es sehr hoch, von Steinen, inwendig gleich einem in die Runde gebauten Schauspielplatz, ohne Säulen oder Pfeiler aufgeführt, das aber nunmehr dem Kriegswesen, eines Theils zur Soldatenkirche, andern Theils als Gießhaus gebraucht worden. 1663 stand es noch. 1696 ward das sogenannte Kunsthaus an seine Stelle gebaut.

Ich muß hier noch einen Irrthum Rommel's berichtigen. Im Jahre 1597, führt er an (II. 2. Abth. 401), schickt Landgraf Ludwig von Darmstadt dem Landgrafen Moriz die Harnische und Kleider zurück, welche ihm derselbe zur Comödie geliehen, die Graf Hans Ernst von Solms mit seiner Gesellschaft dort aufgeführt. Hierdurch aber läßt sich schwerlich folgende Behauptung rechtfertigen: „Der Landgraf unterhielt die Engländer mehrere Jahre mit großen Unkosten, während an andern Höfen noch einzelne Unternehmer, selbst aus dem Ritter- und Grafenstande, die Turnieraufzüge nachahmend, mit eigenen Gesellschaften auftraten." Es ist möglich, daß dergleichen vorfiel, obgleich ich es nirgends erwähnt finde, aus dem oben Angeführten jedoch läßt es sich nicht folgern. Gesellschaft kann hier schwerlich gleichbedeutend mit Schauspielertruppe sein.

Unter den kleinen Ausgaben des Landgrafen Moriz aus den Jahren 97—98 finden sich folgende Posten: Dem Ballmeister zu Reißenstein 8 Thaler. Dem Tänzer Bergmann 2 Thaler. Für Dielen zum Gerüste der Comödie 5 Thaler. Den Engländern zur Comödie 2 Thaler. Für weiße Geckskleider 4 Thaler. Ein Paar Schuhe dem Narren 4 Thaler. Einem Engländer auf die Besoldung 20 Thaler. Dem Kammermeister Heugel um die Engländer abzufertigen 300 Fl. Dem welschen Jan und seinen Bereitern zweimal, Summa 150 Thaler. Dem Kapellmeister zu Cassel 20 Thaler. Dem Tenoristen von Mecheln zur Verehrung 4 Thaler. Einem Studiosus, so in der Kapelle sich hören lassen 1 Thaler. Einem Altisten zur Zehrung nach Stuttgart 26 Thaler. Einem Componisten der E. F. D. einem Gesang offerirt 1 Fl. u. s. w. 1607 wollen die Engländer, unzufrieden mit ihrem geringen Gehalte, in Cassel die letzte Comödie geben. 1612 spielten die Casselschen Comödianten in Nürnberg unter großem Zulauf mit Musik und Tänzen, nachdem sie zuerst mit 2 Trom-

meln und 4 Trompeten durch die Stadt gezogen. Das Entree betrug einen halben Batzen, und sollen sie viel Geld eingenommen haben. In demselben Jahre spielen sie zu Darmstadt. 1611 sind 19 Comödianten nebst 16 Musikern unter John Spencer (Jan Banser?) vom Kurfürsten von Brandenburg engagirt und spielen die Eroberung von Konstantinopel. Entlassen 1613, empfiehlt er sie dem Kurfürsten von Sachsen. In demselben Jahre führen sie das genannte Stück, in guter deutscher Sprache, zu Nürnberg auf und nehmen diesmal 6 Xr. Eintrittsgeld. Es ist die Frage, ob in dieser Zeit mehrere Banden existirten, oder ob immer dieselbe Truppe gemeint ist. Später, wenn man die alten Rechnungen der Städte mehr als bisher geschehen ist darauf hin durchgesehen haben wird, muß die Route der Engländer ganz offen daliegen. Vielleicht finden sich auf diesem Wege noch Andeutungen über die Stücke, welche sie spielten. Dann wird auch ihr Verhältniß zu Ayrer sich mehr aufklären. Ihre späteren Schicksale gehören nicht hierher.

Den äußerlichen Aufzug des Narren Jan finden wir in einem komischen Gedicht von 1597, betitelt des Marktschiffs Nachen, worin es von der Frankfurter Messe heißt:

Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel,
Wie der Narr drinnen, Jan genannt,
Mit Bossen wär so excellent,
Welches ich auch bekenn fürwahr,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß es kein Menschen gleich mehr sicht,
Auf tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuh der keiner ihn nicht drückt;
In seinen Hosen noch einer hätt Platz,
Hatt dann einen ungeheuren Latz.
Sein Juppen ihn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht,

Wenn er da fängt zu löffeln an
Und dünkt sich sein ein fein Person.
Der Wurfthänsel ist abgericht
Auch ziemlicher Maaßen wie man sicht;
Vertreten beid ihr Stelle wohl,
Den Springer man auch loben soll
Wegen seines hohen Springen
Und auch noch andrer Dingen.
Höflich ist in all sein Sitten
Im Tanzen und all seinen Tritten,
Daß solchs fürwahr ein Lust, zu sehn
Wie glatt die Hosen ihm anstehn.

Später wird von Musik und Saitenspiel geredet, die dabei vorkämen, und daß das Publikum mehr des Narren als des Stückes wegen hinginge. In demselben Gedicht wird der Susanna Erwähnung gethan. In einer 1615 erschienenen Nachahmung dieses Gedichtes kommen die Engländer wiederum vor. Doch scheinen sie trotz des großen Zulaufes herunter gekommen zu sein, auch verstehe es der Narr nicht mehr so gut als Jan ehemals, der sich als ein reicher Mann zurückgezogen habe.

Deutlicher als alle andere Stücke spricht des Herzogs Tragödie vom ungerathenen Sohne dafür, daß er mit dem englischen Theater bekannt war. Sie ist eine Zusammenhäufung der crassesten Mordthaten, ganz wie das zur Befriedigung des englischen Publikums nöthig war. Es kommt darin ein Knabe vor, dem auf offener Bühne der Leib aufgeschnitten wird. Der Mörder trinkt das Blut, brät das Herz auf Kohlen und frißt es auf. Schlägt seinem Vater einen Nagel in den Kopf, erwürgt seinen Vetter, schneidet seiner Mutter die Gurgel ab und findet bei einem Gelage plötzlich die Köpfe der Todten statt der Speisen auf den Schüsseln. (Macbeth) Endlich treten alle die Gemordeten als Geister auf (Cymbeline), machen den Mörder wahnsinnig und entführen ihn. —

Das interessanteste Zeichen aber vom Zusammenhange

der Wolfenbüttler Bühne mit der gleichzeitigen Theatercultur der übrigen Länder finden wir im letzten der abgedruckten Stücke, der Comödie vom Vincentius Ladislaus. Es führt uns direct auf Shakespeare hin, und der Charakter der darin auftretenden Hauptperson läßt uns sogar die gemeinsame Entstehung einiger Shakespeare'schen Figuren erkennen, die sonst wenig Gemeinsames zu besitzen scheinen.

Um auf die Lustspiele zu kommen, ist es nöthig, den Auszug des Ayrer'schen Stückes „Von der schönen Phänicia und Graf Tymbrus von Golisan aus Arragonien" vorauszuschicken.

Venus, die Göttin, geht ein mit bloßem Hals und Armen, hat ein fliegendes Gewand und ist gar göttisch gekleidet; ist zornig und spricht sich böse darüber aus, daß am Grafen Tymbrus ihre und ihres Sohnes Cupido Kunst zu Schanden würde. Cupido habe schon so viel Pfeile auf ihn verschossen, daß Vulkan ihm keine neue mehr schmieden wolle. Jetzt aber sei durch den König von Messina ein Turnier veranstaltet, bei welchem die schöne Phänica erscheinen werde. In diese solle sich der Graf verlieben, dann werde sie ihn schon bändigen. Cupido geht ein, wie er gemalt wird, mit verbundenen Augen; hat einen Pfeil auf dem Bogen nnd tröstet seine Mutter mit der Nachricht, daß ihm sein Vater Vulkan jetzt einige unfehlbare Pfeile geschmiedet hätte, mit denen er den Grafen beschießen wolle.

Beide treten ab. Jahn geht ein, ist mit einem Pfeil, der ihm noch im Hintertheil steckt, geschossen worden, hält beide Hände auf die Stelle und schreit, daß er gräuliche Schmerzen erdulde im Herzen und ohne Anne Marie nicht leben könne. Dann schimpft er auf Cupido, zieht den Pfeil aus der Wunde und betrachtet ihn. Auf das Geschrei kommt sein Herr, Gerardo, herbei. Er klagt diesem seine Noth und empfängt das Versprechen, es würde ihm geholfen werden. — Auch diese beiden entfernen sich, und es erscheint Petrus, der König, mit

zwei Räthen. Das Turnier soll vor sich gehn. „Indessen geht das ganze Frauenzimmer auf die Zinnen und sieht herab.“ Lionito von Loneten (der alte Ritter), Lionatus (ein Alter von Adel) und Gerardo kommen. Man schlägt sich paarweise. Zum Schluß folgen alle dem Könige zum Abendtanze, Gerardo ausgenommen, welcher seine Wuth zu erkennen giebt, daß Tymbrus über Alle den Sieg davongetragen. Dann verläßt auch er die Bühne, und Venus mit Cupido erscheinen wieder, um sich in den Hinterhalt zu legen, worauf der Tanz seinen Anfang nimmt.

Durch diese Scene wird klar, daß die Einrichtung der Bühne völlig der der englischen entsprach. Den Hintergrund schloß ein Vorhang, über ihm befand sich eine Gallerie: die Zinnen, von denen die Damen herabsahen. An der einen Seite war das Haus, durch dessen Thür alle dem Könige ins Schloß folgten, nun wird der Vorhang im Hintergrund geöffnet, die tanzenden Paare treten durch ihn wieder auf die Bühne, welche dadurch auf die einfachste Weise zum Innern des Hauses umgestaltet wird.

Cupido schießt seinen Pfeil ab, Tymbrus empfängt ihn und beginnt von Phänicien's Schönheit entzückt zu reden. Wiederum ziehen alle mit den Musikanten an der Spitze ab, um sich zur Collation zu begeben. Venus ist mit Cupido allein. Ihre Rache, sagt sie, solle nur darin bestehen, daß Tymbrus die Phänicia auf eine unehrliche Weise begehren, sie ihm aber nicht anders als in rechtmäßiger Ehe zu Theil werden solle. Jetzt erst heißt es: actus primus, das Vorgefallene war also nur die Einleitung. Gerardo tritt auf und beschwert sich über des Grafen Tymbrus hochmüthiges Betragen, den die Gnade des Königs so stolz mache. Die Kammerjungfer Anne Marie tritt auf, und er redet ihr von seines Dieners Jahn Leidenschaft. Sie weist ihn kurz ab und läßt ihn stehen. Nun erscheint der arme Jahn, welchem Gerardo vorlügt, Anne

Marie sei ihm im höchsten Grade gewogen und habe ihn auf die Nacht zu sich bestellt. Der Narr voll Entzücken preist sein Glück und geht mit seinem Herrn ab. Tymbrus tritt auf und überlegt, auf welche Weise er Phänicien seine Liebe gestehen solle. Zuerst will er einen Brief schreiben, beschließt ihr dann aber eine Nachtmusik zu bringen und bei dieser Gelegenheit seine Wünsche kund zu geben. Damit geht er; Gerardo tritt wieder auf, sagt, daß es Nacht sei, daß er jetzt in Anne Marien's Haus gehe, an ihrer Statt seinen Diener Jahn erwarten und ihm dann einen Kübel Wasser über den Kopf gießen wolle. Er geht; Jahn erscheint und schnalzt mit der Zunge, um seine Anwesenheit zu erkennen zu geben. Gerardo ruft ihm mit verstellter Stimme von oben herab zu, die Magd werde ihm sogleich aufthun, dann, als Jahn näher herantritt, gießt er den Kübel über ihn aus. Jahn verschwört die Liebe und geht fort, indem er sich das Wasser abschüttelt. Sogleich kommt nun Tymbrus mit den Musikanten. Es wird ein sechs Strophen langes Lied gesungen. Alle entfernen sich.

Lionito, Phänicien's alter Vater, tritt mit seiner Frau Veracundia auf und berath mit ihr, ob die Musik Phänicien oder deren Kammerjungfer gegolten habe. Letztere beiden erscheinen. Phänicia glaubt, Tymbrus habe ihr das Ständchen gebracht. Die Eltern verwarnen sie nun, ja nichts ohne ihr Vorwissen zu thun. Die Bühne wird wiederum leer. Tymbrus kommt und bittet wehmüthig am Fenster, man möge ihn einlassen. Phänicia entgegnet, er solle sich an ihren Vater wenden, worauf der Graf mißmuthig fortgeht.

Zweiter Akt. Jahn steht da und zählt Geld. Ein Prager Student gibt sich für seine seelige Mutter aus und luchst ihm das Geld ab. Beide laufen fort. Tymbrus kommt, er habe Phänicien geschrieben. Nach ihm erscheint sie mit dem Briefe in der Hand. Das Kammermädchen räth ihr, mit dem Grafen anzubinden, Phänicia will jedoch keine Antwort schreiben

und giebt Philis den Brief, um ihn zurückzugeben. Diese richtet den Auftrag aus, läßt sich aber von Tymbrus einen zweiten Briefe aufdrängen. Allein beschließt derselbe nun, die Jungfrau zu ehelichen. Er bittet Lionatus, bei Lionito um sie zu werben. Phänicia tritt mit Philis auf und gesteht ein, niemals ein schöneres Lied gelesen zu haben, als das von Tymbrus übersandte. Philis singt es ihr noch einmal vor. Es hat 6 Strophen, die erste lautet:

Ach Lieb, wie ist dein Name süß,
Wie sanft thust du einschleichen;
Wenn einer meint, du seist gewiß,
Thust du gar von ihm weichen!
Du machst groß Pein,
Die dir allein
Nachdenken und vertrauen,
Ich hab auch gewiß
Erfahren dies
Mit einer schön Jungfrauen.

Die Eltern kommen und heißen Philis eine Weile abtreten. Sie eröffnen Phänicien Tymbrus' Antrag, und diese neigt sich in Gehorsam ihren Wünschen.

Dritter Akt. Jahn prügelt den Studenten Malchus und nimmt ihm das Geld wieder ab. Gerardo tritt betrübt auf, daß Phänicia an den schönen Grafen vergeben sei. Jahn sucht ihn mit seinem eigenen Unglück bei Anne Marie zu trösten. Gerardo sendet ihn zum Gerwalt, dem Edelmanne, und dieser macht ihm folgenden Vorschlag: Jahn solle in Weibskleidern in Phänicien's Garten steigen, er selbst wolle dort mit ihm verliebt thun, als wenn Jahn Phänicia wäre, Tymbrus aber solle im Gebüsche stecken und Alles mit ansehen. Dieser tritt auf und spricht aus, wie beglückt er sei. Gerwalt redet ihn an und verleumdet die Jungfrau. Tymbrus läßt sich bereden, Nachts in den Haselstauden des Gartens die Wahrheit zu ergründen. Veracundia kommt mit ihrer Tochter, der sie gute Lehren giebt. „Jetzt wird ein Lettern außer des

Ausganges angelehnt" und Tymbrus steigt herunter, als wenn er über die Mauer käme. Er versteckt sich. Gerwalt und Jahn in Weibskleidern steigen ebenfalls herab, beide kosen mit einander, Tymbrus ergrimmt, und als die Bühne wieder frei geworden, erscheint sein Werber Lionatus bei Lionito und sagt in Tymbrus' Namen auf. Phänicia fällt in Ohnmacht, Lionatus hält sie für todt und geht ab. Als er gegangen, kommt Phänicia zu sich (sie wird mit Aquavit gerieben), ihr Vater beschließt jedoch, sie für todt auszugeben und ihr ein Leichenbegängniß auszurichten.

Vierter Akt. Diener bringen einen Sarg, auf dessen Leichentuche geschrieben steht: „Gedächtniß der unschuldigen, edlen und tugendreichen Phänicia von Loneten seligen." Jahn tritt heran, liest das und behauptet, da er selber doch eigentlich zu Nacht Phänicia gewesen sei und hier geschrieben stände, daß Phänicia gestorben sei, so wisse er nicht, ob er todt oder lebendig sei. Er betastet sich nun und kommt zu dem Resultate, daß er lebe, worauf er abgeht. Tymbrus erscheint, angethan mit einem Klagmantel und spricht seinen Jammer aus. Gerardo, ebenso gekleidet, klagt sich an, die Ursache ihres Todes zu sein, er werde dafür gestraft werden. Der Graf fragt ihn nach der Bedeutung solcher Reden, Gerardo sagt, er solle ihm in die Kirche folgen, da werde er ihm die Sache offenbaren. Sie gehen fort und treten gleich wieder auf. Auf das Einfachste wird dadurch die Scene zur Kirche. Jahn soll Gerwalt holen; Gerardo wirft sein Schwert dem Grafen Tymbrus zu Füßen, kniet nieder, gesteht Alles und bittet um seine Strafe. Tymbrus gerührt verzeiht ihm unter der Bedingung, daß er den Eltern und der todten Jungfrau Abbitte leiste. Sie knien beide am Sarge nieder, erheben sich dann und reichen sich die Hände. Jahn kommt: Gerwalt sei entflohn. Tymbrus schwört ihm alles Böse zu und geht mit Gerardo zu den Eltern ab. Im letzten Akte wird dann Tymbrus mit

Phänicia neu verlobt, ohne sie jedoch zu erkennen, indem man ihn glauben läßt, daß es deren Schwester Lucilia sei, hernach erst entdeckt er die Wahrheit. Gerardo erhält die zweite Tochter, Bellaflur, zur Gemahlin. Am Ende gehn sie alle in die Kirche, und zum Schluß wird ein elf Strophen langes Lied gesungen, welches aus dem Ganzen eine Nutzanwendung für die Jungfrauen zieht. —

Zu welcher Zeit Ayrer das Stück geschrieben, wissen wir nicht, ebensowenig, woher er es nahm. Er muß aber sowohl Inhalt als Scenerie entlehnt haben, denn diejenigen seiner Stücke, welche sein völliges Eigenthum sind, belehren uns, daß er eine Composition, wie die vorliegende, nicht aus eigener Kraft hinstellen konnte. Daß dem in der That so sei, wird wahrscheinlicher durch die Uebereinstimmung des Stückes mit Shakespeare's herrlichem Lustspiele, „Viel Lärmen um Nichts." Gervinus läßt den englischen Dichter den Stoff aus Bandello's Novelle hernehmen, welche indessen nur die rohesten Elemente enthält. Man wird aber bemerkt haben, daß gerade scenische Einrichtungen, wie der Tanz, das Ständchen, die Scene am Sarge in beiden Stücken auffallend zusammentreffen. Von Benedict und Beatrice steht zudem bei Bandello gar nichts, und Gervinus stellt beide als poetisches Eigenthum Shakespeare's hin. Collier führt an, daß schon 1582 eine history of Ariodante and Gineora (nach Ariost's gleichnamiger Episode) in England gespielt worden sei, hat das Stück aber nicht in Händen gehabt. Es müsse die ersten Bestandtheile von Shakespeare's Lustspiel enthalten haben. Tieck endlich führt in den Anmerkungen seiner Uebersetzung Ayrer an und findet in Benedict's Aeußerung „Vulkan sei ein trefflicher Zimmermann" einen Anklang an die „Pfeile, welche Vulkan für Cupido schmiedet" und mit denen dieser dann Jahn und den Grafen verwundet.

Entweder arbeiteten nun Ayrer sowohl als Shakespeare

jeder für sich nach der Novelle, oder die Stücke stehen untereinander in Zusammenhang. Es fragt sich dann, welches von beiden die Originalarbeit gewesen ist.

Benedict und Beatrice finden sich, wie wir sehen, in der Novelle nicht. Sie finden sich aber bei Ayrer! Der Kern dieser Nebenintrigue besteht in dem Spaße, daß man Benedict zum Glauben bringt, Beatrice sei in ihn verliebt, und ihr dasselbe von Benedict einredet. Erinnern wir uns an Jahn's erstes Abenteuer: er ist in Anne Marie verliebt, und sein Herr lügt ihm vor, daß sie seine Neigung erwidre, worauf er dann das Wasser über den Kopf erhält. Es ist wahr, die Aehnlichkeit beider Verhältnisse ist eine sehr fernliegende, allein man halte fest, daß beide Paare in den beiden Lustspielen ursprünglich nicht zur Fabel gehören, sondern daß hier wie dort ihr Auftreten als ein äußerliches Anhängsel in das Ganze hineingearbeitet ist. Wie sollten aber zwei Autoren darauf kommen, bei Behandlung derselben Novelle ihr einen Bestandtheil zuzusetzen, der so viel Aehnliches auf beiden Seiten hat? Einstweilen allerdings nur dann, wenn man diese Aehnlichkeit zu finden und zu betonen Willens ist. Wie kommt es aber, daß beider Dichter scenische Anordnung manchmal zusammentrifft? Ahmte Ayrer den Shakespeare nach und vergröberte dessen reizendes Gewebe, travestirte er seine Charaktere so heillos und gab er allen eine so ganz andere Sprache, oder arbeitete er nach einem Stücke, das bereits vor Shakespeare auf dem englischen Theater war, und das der große Dichter ebenfalls benutzt hat? Wir kennen von beiden Stücken die Daten der Entstehung nicht, und die Frage bliebe eine ungelöste, wenn hier nicht der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Braunschweig einträte und das Räthsel zu lösen behülflich wäre.

Ehe ich aber den Auszug dieses Stückes mittheile, muß ich noch einmal von den bereits erwähnten Masken der itali-

äniſchen Comödie reden. Wir ſahen unter ihnen diejenige des Liebhabers, welcher ſtets zurückgewieſen wird. Auf dieſen armen Verſchmähten häufen ſich alle erdenklichen Eigenſchaften, welche der hartherzigen Schönen die Berechtigung geben, ihn nicht nur abzuweiſen, ſondern ihm womöglich noch die ſchlimmſten Streiche zu ſpielen, und indem man mit dieſer Rolle die des alten miles gloriosus, des feigen Großprahlers aus der plautiniſchen Comödie, in Verbindung brachte, entſtand der Typus des Capitano, als der Inbegriff alles deſſen, was den Italiänern an einem Manne tadelnswerth erſchien, ſo zu ſagen eines nationalen Sündenbockes für die Schwächen des männlichen Geſchlechtes.

Der Capitano tritt ganz im Geiſte und mit der bombaſtiſchen Sprache ſeines antiken Vorgängers auf. Der ihm beigegebene Bediente hört ihn mit Bewundrung an, verfällt auch wohl in eine unſchuldige Ironie, welche ſein Herr ſtets großmüthig überhört. Der Capitano tritt Jedem auf das Frechſte entgegen und treibt die Dinge rückſichtslos zum Bruch, ſobald aber ſein Gegner Miene macht, die Sache ernſt zu nehmen, zieht er ſich zurück und weiß auf das Geſchickteſte einem Zuſammenſtoße zuvorzukommen, der ihn in die böſe Verlegenheit brächte, ſeine ausposaunte Stärke thatſächlich zu erkennen zu geben. Ich erinnere mich einer vortrefflichen Scene, in welcher ihn ſein Gegner durch die ehrenrührigſten Angriffe zwingen will, ſich zu ſtellen, er aber Alles ſtets ſo zu drehen weiß, daß ſeine Würde gewahrt bleibt, daß die ärgſten Vorwürfe zu Schmeicheleien für ihn werden und er ſtolz ſeinen Degen in der Scheide läßt. Muß er ihn dennoch zuletzt ziehn, ſo unterliegt er natürlich, ſchiebt dann aber die Schuld auf allerlei Zufälle und droht mit furchtbarer Revanche. Geprügelt, verhöhnt und um ſeine Geliebte betrogen pflegt er am Ende des Stückes dazuſtehn, ſtets aber weiß er den Kampfplatz ſo zu verlaſſen, daß er ſeine äußere Würde bis zum letzten

Momente aufrecht hält. Entweder verzeiht er großmüthig Allen was sie gethan, wie der Löwe der Maus, oder er droht, man werde seiner Stärke eines Tages benöthigt sein, dann aber werde er seine Hülfe versagen und den Untergang Aller ruhig mit ansehn.

Durch die spanisch-italiänischen Streitigkeiten empfing der Capitano obendrein die sämmtlichen bösen Eigenschaften des Spaniers; er akklimatisirte sich in Frankreich, er trat in England auf, und nach seinem Muster bildete Shakespeare den unvergleichlichen Falstaff als nationales Gegenstück. Parolles in „Ende gut, Alles gut" ist der ächte italiänische Capitano. Die Junker Tobias und Gustav von Bleichenwang haben sich in seine Erbschaft getheilt. Armado endlich in „Der Liebe Mühe ist verloren" ist der spanische Capitano, besonders wenn er zuletzt in Hektor's Waffen auftritt und seinem Gegner zudonnert: beim Nordpol, ich fordre dich! Die Verhöhnung der Spanier war bei den Engländern noch von der Königin Maria her populär, als deren Gatte der spanische, katholische Philipp nach England kam. Schon zu ihren Zeiten machte man die Spanier auf dem Theater lächerlich. (Prescott, Philipp II.)

Im Jahre 1577 ließ Heinrich III. von Frankreich in Venedig Schauspieler engagiren. Die Truppe nannte sich gli comici gelosi. Sie traten zuerst in Blois auf, spielten 1588 zu Paris im Hotel de Bourbon und erhielten sich dort, trotz der Verbote des Parlamentes, welches sich der einheimischen Schauspieler annahm, bis zum Jahre 1600. Der allgemeinen Sitte zufolge spielten sie nach bloßen Plänen, wobei jeder Schauspieler seine bestimmte Rolle festhielt und das, was er zu sagen hatte, improvisirte. Die Rolle des Capitano füllte Francesco Andrieni aus. Er trat auf unter dem Namen des Capitano Spavento dell vall'inferno. Seine Frau war unter dem Namen Isabella berühmt. Nach Auflösung der Truppe

zog Andrieni sich nach Pistoja zurück und verfaßte dort die Bravure del cap. Spavento, ein Buch, welches nichts als die Dialoge des Capitano und seines Dieners Trapparola, und in ihnen das Tollste enthält, was jemals an Bombast zusammengebracht wurde. Ich hatte die dritte Auflage von 1615 (Venedig) in Händen. Sie ist mit einem Anhang versehn. 1617 kam noch ein zweiter Theil hinzu, der freilich etwas matter ausgefallen ist, aber dennoch bewundern läßt, daß nach dem wahrhaft monströsen Unsinne des ersten Theils der Autor noch Phantasie genug hatte, eine neue Ernte zu Markt zu bringen.

Das Buch ist in raggionamenti eingetheilt. „Während du hingehst," redet im ersten der Capitano seinen Diener an, „um meine Befehle zu vollziehen, erinnere dich wohl daran, Augen und Ohren offen zu haben, denn es könnte sein, daß du einem Helden oder Halbgotte begegnetest, der in Flammen stände und zu Asche zerglühte aus rasender Begierde, von mir Kunde zu erhalten. Sage ihm dann, daß ich der Capitano Spavento vom höllischen Thale sei, genannt der teuflische, Fürst des Ritterordens, Trismegistos, das heißt, gewaltig großer Abenteurer, mächtiger Zertrümmerer, kraftvoller Vernichter, Bändiger und Beherrscher des Weltalls, Sohn des Erdbebens und des Sturmwinds, Vater des Todes und engverbundener Genosse des Teufels im Tartarus."

Er rühmt sich darauf, Zweihundertmeilenstiefel zu besitzen; er hat einen Löwen am Schwanze emporgeschwungen und einen Ritter damit erschlagen, welcher eine Dame gefangen hielt; er hat die Tochter des Großtürken geheirathet; er hat alle berühmten Schönheiten aller Länder und Zeiten zu Geliebten gehabt; er ist seiner Mutter mit einem Satze aus dem Schooße gesprungen (man erinnere sich, wie Schellmufsky seine Geburt erzählt) und hat mit einer Donnerstimme gerufen: „io sono il capitano Spavento", daß die Frauen um-

her im Schrecken davonliefen; er hat einer Zauberin ihre Tochter abgekauft, welche zuerst als Stute, dann als Stier, zuletzt als Hindin zu ihrer Mutter zurückeilt und dennoch von ihm gebändigt wird; er ist im Himmel, unter der Erde und in den Gewässern beim Triton gewesen, dessen ungeheueres Reich er beschreibt.

Schelmufsky, Don Quixote, Lazarillo de Tormes, Münchhausen, das Lügenmärchen Lucian's, alle diese Erscheinungen vereinen sich im Spavento. Er benutzt die ganze Mythologie, die Ritterromane und was sonst an abenteuerlichen Erzählungen existirt. Alles ist dem Verfasser dieses Buches so geläufig wie dem Montaigne die Geschichtschreiber und Philosophen waren.

„Gehen wir," endet das zweite Gespräch, „vor dem Frühstück will ich dir einen Kriegsplan mittheilen, noch größer als den erstern, er soll dazu dienen, deinen Appetit zu wecken."

„Lieber Herr," antwortet Trapparola, „ich bin schon genügend hungrig, auch ohne eine pikante Sauce von eurem Geschwätz. Ihr braucht mir heute Morgen keine weiteren Gedanken zu offenbaren. Mir genügt es zu wissen, wer ihr seid; daß ihr mit eurer Stimme den Donner erschreckt, daß die Blitze sich an euren Augen entzünden und daß, wenn ihr eure ehrenvolle Rechte mit hochgeschwungenem Schwerte ausstreckt, die Erde sich entvölkert, um das Reich der Unterwelt zu mehren."

„So ist es sicherlich," erwidert der Capitano. „Gehen wir also. Und um uns den Rost von den Zähnen zu bringen, wollen wir erstlich eine Suppe von Eisenfeile zu uns nehmen, mit Käse von Schießpulver, oder Arsenik, oder Rhabarber, um sie etwas milder zu machen."

„Lieber Herr, diese gute Suppe werdet Ihr für Eure Person genießen, ich mich aber der Enthaltsamkeit befleißigen, und da Ihr nichts Andres essen wollt, muß ich mich

wohl zu einem Frühstück entschließen, obwohl heute Fasttag ist."

„Für Dich werden sich schon andere Speisen vorfinden. Gehen wir Trapparola."

„Ja wohl, gehen wir; denn wenn wir noch länger warten, ist es Zeit zum Mittagessen."

Im dritten Gespräche ist nun von diesem die Rede und Trapparola erhält den Küchenzettel. Er soll beim Koch folgendes Potpourri bestellen: „Er nehme dazu vom Haupte des erimantischen Ebers, von den Stieren des Tasso, der Schlange des Kadmus, den Pferden des Diomedes, der Nase des Jupiter, den Gedärmen Neptun's, den Ohren Pluto's, dem Hintertheil des Ganymed u. s. w." Der Diener macht Einwendungen. Spavento giebt nach und will sich nun mit einer Pastete begnügen, bestehend aus Löwenmark, Schlangengekröse und Basiliskenohren. Trapparola sagt, er möge sich erst in der libyschen Wüste zusammensuchen was er essen wolle. Hierauf begiebt sich sein Herr ganz und gar des Gedankens zu essen und zieht es vor, nur ein Bad zu nehmen. „Wende Dich," ruft er, „und blicke aufwärts! Eile in die Badestube des Wassermanns, meines himmlischen Badewärters, er möge mich zum Baden erwarten. Er solle das Wasser mit dem Feuer des Aetna, Mongibello und Vulkan erhitzen, er solle die Thränen der Olympia, Angelica, Isabella und ihres Zerbino dazu nehmen u. s. w." Man wird, wenn man eine Weile in diesen Wust von Unsinn hineingelesen hat, von einem Gefühle von Verdrehtheit erfüllt, als wohnte man im Palaste des Prinzen von Pallagonia, den Goethe und Andere beschrieben haben. Aber diese Verzerrungen entsprachen damals dem Geschmacke des Publicums.

Der Capitano führte verschiedene Namen: Torquato, Bizarro, Thrasylogo, Sangre, Fuego, Fierabras, Matamore. Bei Gryphius heißt er Bombenspeier. Gegen Ende des

siebenzehnten Jahrhunderts verlor sich seine Rolle auf dem Theater, und zu Riccoboni's Zeiten war er ganz verschwunden. Eine seiner Prahlereien fällt mir noch ein, welche ihm Dellaporta in seiner Comödie Olympia (1589) in den Mund legt: „Ich werde diesem Spitzbuben," ruft er aus, „einen Tritt geben und ihn so hoch in die Luft spazieren lassen, daß er verhungert wieder herunter kommen soll, und wenn er einen Centner Brot mit hinauf genommen hätte."

Der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Wolfenbüttel ist weiter nichts als eine Copie des Capitano. Es finden sich in dem Stücke theils die angeführten Wendungen, theils eine Menge von andern Schwänken, welche damals in Deutschland umgingen, so daß es der Autor auf sechs Akte ausdehnen konnte.

In der ersten Scene des ersten Aufzugs tritt „der Lakay" auf und sagt, sein neuer Herr sei seltsam und halte sich für klüger als alle Uebrigen. Adrian, Kammerjunker des Herzogs, redet ihn an, was er hier stände. Der Lakay: er erwarte seinen Herrn Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, für welchen er Herberge zu bestellen habe. Adrian weist ihn zur goldnen Krone. Aus dieser tritt der Wirth heraus, und die Aufnahme des Gastes wird verabredet.

Der Lakay läßt sich nun noch einmal über seinen Herrn vernehmen: „Ich weiß nicht was mein Junker für ein seltsamer Mann ist, denn damit Jedermann zum Anfang hier erfahren möge, daß er ein Narr sei, hat er seinen Namen auf einen Zettel schreiben lassen und mir befohlen ihn an die Thür zu schlagen." Er schlägt hierauf den Zettel an, auf dem Folgendes zu lesen ist: „Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, Kämpfer zu Roß und zu Fuß, weiland des edeln und ehrenfesten, auch mannhaften und streitbaren Barbarossä bellicosi von Mantua ehelicher nachgelassener Sohn, mit

ſeinen bei ſich habenden Dienern und Pferden.“ Damit hat der erſte Akt ein Ende.

Man vergleiche hiermit Einiges aus dem erſten Akte von Shakeſpeare's Luſtſpiel. „Iſt Signor Montanto (Signor Schlachtſchwert überſetzt Tieck) ebenfalls aus dem Kriege zurück?“ fragt Beatrice den Boten.

„Ich kenne Keinen dieſes Namens in der Armee, Fräulein,“ erwidert er.

Leonato. Wonach fragſt Du, liebe Nichte?

Hero. Meine Couſine meint Signor Benedict aus Padua.

Bote. O, der iſt zurück und in beſſerem Humor als jemals.

Beatrice. Er ſchlug ſeinen Zettel hier an und forderte Cupido auf einen Pfeil (flight) heraus. Und meines Onkels Narr las die Herausforderung, unterſchrieb in Cupido's Namen und forderte ihn auf einen ſtumpfen Bolzen (bird bol). Wie Viele hat er im Kriege umgebracht und aufgefreſſen? Oder vielmehr nur das: wie Viele hat er umgebracht, denn ich, für mein Theil, verſprach ihm, Alles aufzueſſen, was er zu Tode brächte.

Leonato. Wahrhaftig, Du ſchlägſt ihn nicht hoch genug an, Beatrice, aber er wird Dir gegenüber Stand halten, darauf verlaß Dich.

Bote. Er hat ſich ausgezeichnet im Kriege, Fräulein.

Mit dieſen erſten Worten des Stückes, durch welche Benedict eingeführt wird, charakteriſirt ihn Beatrice als einen richtigen Capitano. Nun wird klar, was Shakeſpeare mit dem Zettel meinte, den Benedict anſchlagen ließ. Ayrer's Comödie belehrte uns ſchon, was Cupido's Pfeil hier zu bedeuten habe. Auf das Lob Vulkan's als eines guten Zimmermanns wurde bereits hingewieſen. Wir ſehen an denſelben Stellen der Stücke alſo dieſelben Anſpielungen.

Im zweiten Aufzuge zeigt sich Vincentius zum ersten Male. Er gehet ein mit beiden Schreibern, Valerio und Balthasaro, hat einen ungarischen Rock an und einen großen Hut mit Federn auf. Geht eine Weile auf und nieder. Danach redet er seinen Schreiber an: „Domine Valeri, kommt zu uns, wir wollen Euch etwas zu verrichten in befehlich geben.“ Valerius thut eine große Reverenz und spricht: „Gestrenger Herr, was wollt Ihr?“ Nun fährt ihn Vincentius an, ob das die richtige Anrede sei? und sagt ihm seine langen Titel vor, welche dann Valerius demüthig nachspricht. Er wendet sich darauf an Balthasar und redet ihn in einer Weise an, welche direct an Don Armado's Umschweife erinnert: „Domine Balthasare, erhebet Euere Füße von dem heiligen Element der Erden und forschet durch das beste Kleinod, nämlich das Gesicht der Augen, mit welchen Ihr von Gott begabt und gezieret seid, aus was hochwichtigen Ursachen es herfließe, daß der Wirth, sich zu uns zu verfügen, so lange verziehen möge.“ Der Wirth kommt. Vincentius ignorirt ihn zuerst auf das Hochmüthigste und überhört seine Anreden so lange, bis der Mann wieder fortgehen will. Hierauf nennt er ihm eine Reihe von Leckerbissen, die er zum Diner verlangt. Der Wirth zählt dagegen einige bescheidene Gerichte auf und wird mit der Weisung fortgeschickt, für morgen besser zu sorgen. Endlich sagt Vincentius dem Schreiber, er wolle überhaupt heute nichts essen, sondern nur ein Stück Brot und einen Schluck Zimmetwasser zu sich nehmen, auch möge er für reine Laken im Bette sorgen und in der Apotheke für sein Geld Wachholder, Nägelein und Zimmetholz holen und ihm davon ein Brustfeuer machen.

Dies ist offenbar die Scene zwischen Spavento und Trappatola, sowohl was die Titulatur als was das Essen anbelangt. Der Capitano ist stets hungrig, kommt aber nie zum Essen: einer von den Hauptzügen seiner Rolle. Ein solcher ist auch die geläufige Aufzählung von Gegenständen jeder Art,

welche zuweilen seinem Munde entströmt. In Corneille's Illusion comique entschuldigt er sich, daß er den Degen bei einer dringenden Gelegenheit in der Scheide gelassen habe. Ich mußte es thun, erkärt er, denn es wäre das furchtbarste Unglück eingetreten, wenn ich mich dazu hätte hinreißen lassen, Alles hätte augenblicklich in Flammen gestanden! Nun zählt er in einem Dutzend Versen Alles auf, was sich nur irgend in und an einem Hause befindet:

es hätten augenblicks Dach, Keller, Treppe, Wand,
Tisch, Fenster, Sessel, Stuhl, Kamin, Gebälk gebrannt,
Stein, Säulen, Eisenwerk, Beschläge, Schlösser, Haken,
Gips, Marmor, Blei, Cement, Bett, Kissen, Decken, Laken,
Verschläge, Küche, Stall, die Gitter und die Riegel,
Glas, Dachstuhl, Stube, Saal, Schlafkammer, Bohlen, Ziegel.

und so weiter mit unerschöpflicher Suade. Dann schließt er seine Rede mit der Frage, was zu einer solchen Verwüstung seine Geliebte wohl gesagt haben würde.

Im dritten Aufzuge schimpft der Wirth über den neuen Gast. Vincentius wird vom Herzoge an Hof befohlen. Er tritt auf in einem Schlafpelze, hat ein Gebetbuch in der Hand, geht andächtig auf und nieder, schlägt sich vor die Brust und sagt: Domine, miserere mei. Weint, fällt zu Boden und küßt die Erde. Einen vorübergehenden Priester redet er mit weitschweifiger Demuth an, geht dabei sogar ins Küchenlatein über und will mit ihm über Theologie disputiren. Der Priester jedoch läßt ihn stehen und geht fort. Nun macht Vincentius Toilette auf dem Theater. Im folgenden Aufzuge läßt der Herzog den Hofnarren Jan Bansor an Hof befehlen, er möge sich in seinem besten Kleide und mit seinem Regimentsprügel bewaffnet, einstellen. Im fünften Aufzuge tritt Vincentius bunt herausstaffirt bei Hofe auf. Der Narr empfängt ihn mit einer lächerlichen Begrüßung. Vincentius beginnt Jagdgeschichten vorzutragen, der Narr weiß ihn stets zu überbieten. Man deckt die Tafel. Vincentius erzählt von dem in zwei

Theile gehauenen Pferde, das wir aus Münchhausen kennen. Die Herzogin kommt, man setzt sich zum Essen nieder. Es folgt nun die Geschichte der erblindeten wilden Sau, welche an dem Schwänzchen des Ferkels geleitet ward, das sie im Maule hatte; von dem Wolfe, dem er in den Rachen fuhr und das Innere nach Außen kehrte; von den zwölf angeschossenen Kranichen, die er am Gürtel hängen hatte und die ihn durch die Luft trugen; von dem Manne, welcher die Kerne des Granatapfels mit gegessen, der ihm aus Nase und Ohren herauswuchs (Münchhausen's Hirsch mit dem Kirschbaum); von dem Fische, der das Pferd sammt dem Reiter auffraß, welcher hernach durch den geöffneten Bauch herausgaloppirte, endlich berichtet er von der Furchtbarkeit seiner Klinge. Er soll nun mit dem Narren kämpfen und weicht aus, indem er mit allerlei Ausflüchten seine Feigheit bemäntelt, ganz wie Armado als er fechten soll.

Es kommt Musik. Er erzählt von einer Musik, welche das Gewölbe der Kirche sprengte, wobei ein Papagei die Querpfeife blies. Er muß tanzen und stolpert, schiebt dies aber auf Nägel im Fußboden. Endlich verliebt er sich in die schöne Angelica, die er heirathen will. — Im letzten Aufzuge beginnt er wieder mit seinen Geschichten. Von einem Rosse, das alle vier Eisen im Kothe stecken ließ, jedoch so geschickt wieder darauf sprang, daß die Nägel frisch anzogen; es habe Eier gelegt und so weiter. Es wird ihm von Seiten Angelica's ein Brief und ein Schnupftuch überbracht. Der Herzog verheißt das Beilager noch am selbigen Abend. Der Narr bereitet das Bett, indem er ein Laken über einen Kübel voll Wasser spannen läßt. Die Braut stellt ein verkleideter Page vor. Vincentius besteigt das Lager, fällt ins Wasser und wird mit Schimpf und Schande fortgejagt, wobei er sich jedoch in ehrenvoll anständiger Würde zurückzieht. —

Wir finden also wiederum als Kern der Intrigue das

Spiel, das mit einem von sich selbst übermäßig eingenommenen Menschen getrieben wird, dem man einredet, daß sich ein Mädchen in ihn verliebt habe. Hier aber haben wir das Zwischenspiel allein. Es muß demnach ein Stück existirt haben, gearbeitet nach Bandello's Novelle, mit einem Zwischenspiele, in welchem der Capitano auftritt. In diesem Stücke fanden sich noch die Namen, wie sie Bandello angiebt. Ayrer benutzte es und veränderte die Rolle des Capitano, die er dem Narren zutheilte, Heinrich Julius dagegen nahm die Partie des Capitano heraus und verfertigte, so gut er konnte, ein eigenes Lustspiel aus ihr. Shakespeare aber benutzte all dies nur als den formlosen Thon, aus dem er die herrlichen Gestalten seines Lustspiels knetete. Es ist ein Genuß, endlich auf ihn gelenkt zu werden, dessen Dichtung so hoch über dem Wuste jener handwerksmäßigen Theaterspäße steht und doch so ganz für die Bühne geschaffen ist. Wie fein hat er den liebenswürdigen Benedict aus der plumpen Hülle des Capitano erstehen lassen; wie maaßvoll seine Prahlereien mit dem Wesen eines Ehrenmannes verträglich gemacht; wie scharf treffen ihn Beatricens Spottreden und doch wie wenig kleben sie ihm an. Lustig, übermüthig im Auftreten und Gespräch wird er niemals lächerlich, so sehr er das Gelächter auf seiner Seite hat, und durch einen Scherz mit Beatricen vereinigt, giebt doch am Ende das Herz allein den Ausschlag. Shakespeare war ein Dichter, der gute Herzog von Wolfenbüttel ein kraftvoller und wackerer Regent, aber was er an dramatischen Arbeiten hinterlassen hat, ist matt und werthlos in sich, muß man auch gestehen, daß seine Schauspiele neben einer Menge noch viel schlechterer seines Jahrhunderts den ersten Rang einnehmen.

Dadurch, daß wir die Arbeiten aufstöbern und betrachten, welche Shakespeare zu den seinigen benutzte, ist an sich gar nichts gewonnen. Der Dichter wird um keinen Zoll besser

oder ſchlechter, oder verſtändlicher dadurch. Höchſtens, daß einige unklare Stellen ſich daraus erläutern laſſen, allein auch dieſe waren meiſtens nur in Nebendingen unklar. Der geiſtige Inhalt wird ſich immer dem nur ganz erſchließen, der ihn am reinſten in ſich aufnimmt, dem verſchloſſen bleiben, der ihn nicht zu erfaſſen verſteht, mag ihm noch ſo umfangreiches hiſtoriſches Material zu Gebote ſtehen.

Eins aber gewinnen wir dabei, die Einſicht. Wir fangen an immer deutlicher einzuſehen, daß Shakeſpeare vorhandene Stoffe mit Bedacht umformte und die einzelnen Theile ſeiner Stücke ebenſo verſtändig zu ſondern als zu verbinden wußte. Man betrachte die erſte Scene des Luſtſpiels. Wie kunſtreich führt da das unſcheinbarſte Geſpräch in das Ganze ein, wie giebt ſich in wenigen Worten Beatricens und Benedict's Charakter und das Verhältniß, in dem ſie zu einander ſtehen. Wie ſchön weiß er dieſes dem der Hero und Claudio's gegenüberzuſtellen. Wie reizend hat er den gelungenen Betrug an dem begoſſenen Narren in eine höhere Sphäre erhoben, und ohne ihm ſeinen komiſchen Inhalt zu nehmen, dennoch in eine ſo zarte Intrigue verwandelt. Wie bedacht, daß die Scene, in welcher Claudio den falſchen Verdacht faßt, nicht auf der Bühne geſehen, ſondern nur erzählt wird. Wie rührend endlich die Entwicklung des Ganzen.

Es iſt wohl wahr: Das Verſtändniß eines Dichters beruht in der Gemüthstiefe deſſen, der ihn auffaßt, allein durch das vergleichende Studium kann dies Verſtändniß in einer Weiſe erhöht werden, daß der, welcher ſich ihm hingegeben hat, es nicht mehr entbehren kann und ſich zu immer tiefergehendem Eindringen aufgefordert fühlt.

Shakeſpeare's Sturm

in der Bearbeitung von Dryden und Davenant.

1856.

In den geſammelten Werken des franzöſiſchen Luſtſpiel-dichters Néricault Destouches (den Leſſing in der hamburgiſchen Dramaturgie lobender beſpricht als heute recht begreiflich iſt) ſtieß ich unter dem Titel: Scènes anglaises tirées de la comédie intitulée la Tempête, auf einige abgeriſſene Scenen in Alexandrinern, welche ſich in Shakeſpeare's Sturm nicht fanden und trotzdem zu dem Stücke gehörten. Néricault nennt keinen Autor. Er ſagt in einer kurzen einleitenden Notiz nichts weiter, als daß das Stück ſtets die größte Anziehungskraft auf das engliſche Publicum ausübe. Die Zeit, zu der er es in London geſehen haben konnte, müſſen die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ſein, als er vom Regenten in einer diplomatiſchen Sendung nach England geſchickt wurde.

Noch ehe ich etwas über die Herkunft dieſer Scenen wußte, verſuchte ich ſie aus der Form der ſteifen franzöſiſchen Reimpaare in die einfachen Jamben zurückzuverſetzen, aus denen Destouches' Uebertragung augenſcheinlich hervorgegangen war.

I.

Scene zwiſchen Prosper und Hippolyt.

Prosper. Hippolyt!

Hippolyt (aus der Höhle halb heraustretend).
Herr?

Prosper. Komm näher!

Hippolyt (die Höhle ganz verlaſſend). Ich gehorche.
Iſt's etwas, das ich hören ſoll?

Prosper. Mein Sohn, —
Denn ſo will ich dich immer nennen, da
Der Himmel weiß, mit welcher Zärtlichkeit,
Wie eifrig, aufmerkſam und wie beſorgt
Ich dich ſeit fünfzehn Jahren auferzogen;
Biſt du mir dankbar? —

Hippolyt. Ja, ſo viel ich kann.

Prosper. Wie kalt! Wie wenig fühlſt du, was ich that.

Hippolyt. Verzeih.

Prosper (ihn küſſend). Mein Sohn, wie wäre ſüß mein Schickſal,
Wenn du zufrieden wäreſt.

Hippolyt. Und wie kann ich
Das ſein? — Ich bin's nicht.

Prosper. Nicht?

Hippolyt. So viel ich weiß,
Bin ich nicht glücklich.

Prosper. Biſt nicht glücklich? Rede,
Weshalb?

Hippolyt. Ich wag' es nicht.

Prosper. Ich aber will's! Die Wahrheit!

Hippolyt. Seit ich das Leben kenne, durft' ich niemals
Das thun, was mir beliebte. Und doch fühl' ich,
Es würde mich entzücken, dem zu folgen,
Was meine Sehnſucht iſt.

Prosper. (O, ich begreif' es!
O Freiheit, Tochter der Natur!)

Hippolyt. Du hältſt mich
In einer dunkeln Grotte eingeſchloſſen
Seit meiner Kindheit. Jetzt zum erſten Male
Haſt du mich ihr entriſſen; nicht, um mir

Freiheit zu geben: nur, um mein Gefängniß
Zu wechſeln. O, du biſt der Herr. Nicht murren
Will ich; doch wenn du wollteſt, wär' es möglich
Zu lindern —

Prosper. Meiner Härte Urſprung ſollſt du
Erkennen, der gerecht iſt. Die Geſtirne
Bedroh'n dein Haupt! Ich ſah den Schlag voraus,
Der auf dich fallen wird!

Hippolyt. O Herr, die Knie
Umfaß' ich dir, beend'ge meine Knechtſchaft!
Und laß die Luft mich athmen dieſer Bäume,
Im Schatten hier, ſo lieblich!

Prosper. Dein Verderben
Fiele zurück auf mich, der ich's erlaubte!
Geh! denn es wär' dein Tod!

Hippolyt. Dem zu entflieh'n,
Was nützt es? Haſt du mich nicht unterwieſen,
Ihm überall, zu jeder Stunde muthig
Ins Aug' zu ſehn? Und wenn er ſchrecklich wäre,
Laß mich ihn ſuchen! Seinen Anblick fürcht' ich
Wen'ger als mein Gefängniß!

Prosper. Deiner Tage
Frühzeitig Ende wär' mein Vorwurf.

Hippolyt. O,
Warum das? Haſt du mir nicht hundertfältig
Geſagt, daß Alles, was auf dieſer Inſel
Athmet, dem Manne unterthänig ſein muß?
Und da ich bin, was du biſt, welches Weſens
Feindſchaft ſoll ich befürchten?

Prosper. Weſen giebt es,
Die furchtbar dich verwundeten! Geſchöpfe,
So höchſt gefährlich, daß aus guten Gründen
Ich ihren Namen dir verſchwieg.

Hippolyt. Dann ſind ſie
Wohl ganz entſetzlich?

Prosper. Schreckeinflößend ſollen
Sie ſtets dir ſein! Durch der Natur Geſetze
Iſt feſtgeſtellt, daß ſie die Oberherrſchaft
Des Mannes theilen.

Hippolyt. Wohl, — ich will ſie theilen!
Iſt der Verluſt ſo groß?

Prosper. Ja, denn ihr Geist,
Geneigt, uns zu gebieten, hat uns oftmals
Der Herrschaft ganz beraubt.

Hippolyt. Wer aber sind sie?

Prosper. Feinde für uns, wenn auch geheime Triebe
Uns locken, dem Betrug zu unterliegen.

Hippolyt. Wie heißen die mächtigen Geschöpfe,
Die uns besiegen?

Prosper. Frauen.

Hippolyt. Das klingt lieblich!
Frau'n? — ! — Welch ein Wunder scheint das! Vorher wußt' ich
Von ihnen nichts. Beschreibe mir die Frauen!

Prosper. Anlockend mehr, als daß ich's loben könnte,
Sind sie. Denk' dir ein Wesen, halb ein Mensch,
Ein Engel halb; mit Augen, die ermorden
Und uns durchschau'n bis tief ins Herz. Denk' dir
Den Sang der Nachtigall: bezaubernder
Ist ihre Stimme; reizend ihre Rede,
Einschmeichelnd, spielend; ihnen zu begegnen,
Entzückend. Ja, ein Zauber sind die Frau'n,
Und wer mit ihnen kämpft, der unterliegt,
Und wer sie nur erblickt, der ist verloren
Zu ew'ger Sclaverei!

Hippolyt. Zu Sclaverei? —!
Den Schimpf ertrüg' ich nicht! Und um zu zeigen
Wie wenig Furcht mein Herz hegt, will ich selber
Erfahren, wer der Stärk're sei!

Prosper. Du würdest
Besiegt sein! Treulos kämen sie, dich mitten
Im Schlummer anzugreifen!

Hippolyt. O, ich würde
Erwachend Rache nehmen!

Prosper. Waffen schlügen
Dich unbesiegbar dennoch! Nichts hält Stand
Vor ihrer Schönheit.

Hippolyt. Aber diese Schönheit,
Womit vergleichst du die?

Prosper. Dem Schatten gleicht sie
In Sommersgluthen; Sonnenstrahlen gleicht sie
In Wintertagen; gleicht den stillen Fluthen

Des Meeres, das ein Zephyr glatt geſtreichelt,
Dem Bach, der zwiſchen grünen Wieſen murmelt,
Und der bei Frühlingsrückkehr den Geſang
Der Vögel lockt. — All das rührt unſre Sinne,
All das zieht unſre Seele nicht ſo ſanft
Als Frauenſchönheit.

Hippolyt. Sind die Frauen ſchöner
Als Pfauenfedern? ſchöner als die Weiße
Des Schwanes? als das goldig ſchimmernde
Gefieder um den Hals zärtlicher Tauben?
Sind nicht des Regenbogens helle Farben
Schöner in ihrem Glanz als Frauenſchönheit? —
Ich aber ſah den Pfau, den Schwan, die Taube,
Den Regenbogen, war entzückt, und dennoch
Verletzten ſie mein Herz nicht?

Prosper. O, mein Sohn,
Willſt du das Frau'n vergleichen!

Hippolyt. Alſo ſind ſie
Sehr lieblich?

Prosper. Und verderbenbringend tauſend
Mal mehr noch, und wenn du ſie irgendwo
Erblickſt, ſei blind, entflieh', denn eines Blickes
Gift kann dich tödten. — Willſt du?

Hippolyt. Ja, ich werde
Sie flieh'n als das Entſetzlichſte.

Prosper. Dein Leben
Iſt in Gefahr!

Hippolyt. Wenn aber eine käme,
Mich anzufallen, weh' ihr! Rache nähm' ich,
Und ſollt' ich ſterben drüber!

Prosper. Solche Kämpfe
Werd' ich verhüten ſorgſam. Geh hinein
Zu deinen Büchern. Neue hab' ich dir
Gebracht, die dich ergötzen. Und beſonders
Am heut'gen Tage hüte dich. Ich gebe
Dir morgen beſſ're Nachricht.

(Hippolyt ab.)

Meine Töchter
Nah'n dort! — Er ging zur rechten Zeit. Sie hätten
Ihn dennoch, mir zum Trotze, feſtgehalten.

II.

Scene zwiſchen Prosper und ſeinen Töchtern.

Prosper. Was lockt ſie meinen Schritten nach? — Ich zittre! —
Warum? — Genügend ſind ſie unterrichtet. —
Kinder, was führt euch zu mir?

Miranda. Herr, die Luft
Iſt reiner, friſcher hier.

Prosper. Im Gegentheil,
Ich ſind' es heiß, daß es euch ſchaden könnte.
Und außerdem iſt's hier nicht ſicher. Habt ihr
Vergeſſen? — ! —

Dorinde. Iſt ein Mann hier!

Prosper. Denkt, daß Alles
Was ſchreckliches, häßliches, böſes, finſt'res,
Schaudererregendes die Welt beherbergt,
Sich hinterliſtig hier zuſammen fände!
Denn Tiger, Löwen, Leoparden, Bären
Habt ihr nicht ſo wie einen Mann zu fürchten.

Miranda. Er wird uns freſſen, tödten! Fort von hier!

Dorinde. Steckt er dort in der Höhle?

Prosper. Ja, dort wohnt er.
Kommt ihr nicht nah!

Dorinde. Wahrhaftig, wenn er käme,
Ich liefe fort, daß er mich nicht erreichte!

Miranda. Doch weshalb ſollen wir ihn fürchten, Vater?
Wir ſeh'n dich an und ſchaudern nicht; wir leben
Mit dir zuſammen, und du nannteſt dich,
Als du uns alle Dinge nennen lehrteſt,
Auch einen Mann.

Prosper. Wie ich geſtaltet, haben
Sie nicht das Gift mehr in ſich, das euch Frau'n
Verderblich iſt. Vernunft und Alter zähmten
Mich längſt. So lang er jung iſt aber wüthet
Ein Mann, und voll Gefahr iſt ſeine Wildheit.

Dorinde. Wohnt er im finſtern Walde?

Prosper. Nein, er ſchreitet
Kühnlich von Haus zu Haus, erklimmt die Mauern,
Stößt Thüren ein, und wenn der Zorn ihn antreibt,

Durchbricht er Wachen, Gitter, Riegel, Alles,
Und nichts hält ihn zurück.

Dorinde. Ein junger Mann
So wild und böse? — Trotzdem — möcht' ich einen
Besitzen — und ich wollt' ihn schon besänft'gen!

Prosper. Wie das?

Dorinde. Ich würd' ihm schmeicheln, Morgens, Abends,
Liebkosen ihn, und es geläng' mir endlich,
Daß wir uns doch vertrügen miteinander.

Prosper. Glaub' das nicht! Freilich würd' er sanft erscheinen
Und liebenswerth; doch plötzlich würd' er beißen,
Daß du die Wunde fühltest.

Dorinde. Welch ein Unthier!
So böse?

Prosper. Und damit das nicht geschieht,
Geht fort von hier! Miranda du, und du
Dorinde, kommt nie wieder! Du, Dorinde,
Gehorchst Miranden, und du hütest sie,
Denn deiner Obhut ist sie übergeben.

(Ab.)

III.

Scene der beiden Schwestern, welche zur Höhle zurückkehren.

Dorinde. Wie, du gehst die verbotnen Wege wieder?
Der Mann wird kommen und dich beißen!

Miranda. Kommt er,
So lauf' ich fort!

Dorinde. Und wenn er dich erwischt?
Dich, auf zwei Füßen, während er auf vieren
Vielleicht herankommt?

Miranda. O, ich überlaufe
Den Wind selbst!

Dorinde. Einerlei.

Miranda. Weißt du, Dorinde,
Was wir jetzt thun?

Dorinde. Wir flieh'n.

Miranda. Nein, wir durchstreifen
Die Gegend und von ferne seh'n wir, ob er
Sich zeigt.

Dorinde. Zurück! hier in der Höhle wohnt er;
Ich weiß es!

Miranda. Still doch! Dieſes Abenteuer
Beſteh'n wir. Iſt der Mann auch noch ſo böſe,
Er beißt doch eine nur von uns.

Dorinde. Die eine
Und dann die andre! Darauf wett' ich. Laß uns
Nicht die Gefahr aufſuchen. O ich glaube,
Ich hör' ihn! O, ich zittre! Ich vergehe!
Fort!

Miranda (hält ſie).
Bleib' doch!

Dorinde. Nein.

Miranda. Du haſt mir Muth! Wir ſuchen
Ihn auf, da, wo er liegt. Wir ſehn ihn heimlich,
Daß er uns nicht erblickt. Und wenn er's thäte,
Wagt er nicht ſich zu rühren.

Dorinde. Meinſt du?

Miranda. Sicher;
Das glaub' ich.

Dorinde. Aber daß wir ungehorſam
Dem Vater ſind, bedenkſt du das?

Miranda. Wer wird's ihm
Auch wieder ſagen?

Dorinde. Wenn es Keiner ſagte,
Es iſt doch Unrecht. War uns nicht ſein Rathſchlag
Stets heiliges Gebot?

Miranda. Wir nehmen diesmal
Von uns den guten Rath.

Dorinde. Um alle Welt nicht!

Miranda. Willſt du mich hören?

Dorinde. Nein, wir müſſen fliehn.

Miranda. Wie aber ſollen wir vor ihm entfliehn,
Wenn wir nicht einmal wiſſen, wie er ausſieht?

Dorinde. Das wäre —

Miranda. Denn um uns in Acht zu nehmen,
Iſt's nöthig, ihn zu kennen!

Dorinde. Darauf brennſt du!

Miranda. Ja.

Dorinde. Unter uns geſagt, mich treibt daſſelbe
Verlangen. Unſerm Vater ſind wir freilich
Gehorſam ſchuldig, doch ich fühle etwas
In mir, das mich zum Ungehorſam antreibt.
Es lockt zu dem, das uns verboten iſt,
Ein unbekannt Gefühl mich.

Miranda. Mich nicht minder.
Hätt' er uns nichts geſagt; nun aber ward mir
Zum ſüßeſten Verlangen das Verbotne,
Und ich erlieg' ihm.

Dorinde. Geh' behutſam vorwärts,
Und wenn der Mann kommt, wenn du ihn erblickſt,
Dann geh' nicht weiter — gieb zum wenigſten
Ein Zeichen, daß ich's wiſſen kann.

Miranda. Ja ja,
Will er mir etwas thun und mich verfolgen,
So will ich ihn beſänft'gen wie den Vater,
Wenn er für ein Vergehn uns ſtrafen wollte:
Abbitte thun auf meinen Knien.

Dorinde. Ich aber
Seh' mir ihn an, und wenn er beißen ſollte!

IV.

Scene der beiden Schweſtern und Hippolyts.

Hippolyt (aus der Höhle tretend).
Ich mag nicht weiter leſen. Es erfüllen
Mich unruhvolle Wünſche — ein Begehren
Nach etwas, das mich vorher niemals reizte.

Miranda. Sieh hin — dort, glaub' ich, kommt er!

Dorinde. Laß uns fliehn!

Miranda. Mir fehlt die Kraft.

Dorinde. Ach, und mir auch, Miranda!

Hippolyt. Giebt's etwas auf der Welt, das überflüſſig
Den Händen der Natur entſprang? — die nichts
Unnöthig ſchuf, wie man mich oft belehrte.
Darf ich daraus nicht ſchließen, daß die Fraun
Auch einen Zweck erfüllen durch ihr Daſein?

Miranda. Spricht er nicht, Schweſter?

Dorinde. Ja, er ſcheint zu reden.

Hippolyt. Sind ſie den Schlangen gleich, die ich bekämpfe,
Geſchaffen, Gift dem Boden auszuſaugen?
Das iſt ihr Amt, kein Zweifel, und der Grund,
Weshalb mich Prosper ſie verabſcheun lehrte.

Dorinde. Schweſter, er ſchreitet!

Miranda. Himmel!

Hippolyt. Aber ſeltſam:
Er ſagt, die Frau ſei zwiſchen Mann und Engel
Ein Mittelding?

Dorinde. Er geht umher! Wie wir!
Ganz wie wir auf zwei Füßen! Biſt du immer
Erſchreckt noch?

Miranda. Weniger.

Dorinde. Wie ſanft und gut
Iſt all ſein Ausſehn! Welch ein ſchön Geſchöpf!
Ich muß ihm näher kommen.

Miranda (hält ſie). Bleib' doch! Willſt du,
Daß ich geſcholten werde, wenn ich leide,
Daß du dich vorwärts wagſt? Sieh doch von ferne
Nach ihm — und laß mich näher gehn — mich lieber —

Dorinde. Nein, thu's nicht, Schweſter! Ich beſchwöre dich,
Laß mich für dich das Wagniß unternehmen!
Ich ſeh's ihm an den Augen an, er beißt nicht.
Er iſt ganz zahm.

Miranda. Nein bleib! Mich ſoll er freſſen,
Mich erſt!

Dorinde. Ich darf's nicht leiden, liebſte Schweſter;
Ich liebe dich zu ſehr, um dich zu opfern.
(Sie geht vor und ſieht Hippolyt ſcharf an.)

Miranda (ſie rückwärts ziehend).
O pfui, ſchämſt du dich nicht? Macht dich die Neugier
Nicht roth?

Dorinde. Du willſt mich ſchelten? du Miranda,
Neugier'ger als ich ſelbſt!

Miranda. Mit einem Worte,
Du ſollſt gehorchen, oder ich verrath es
Dem Vater gleich!

Prosper (aus dem Hauſe rufend). Miranda!

Dorinde. Hörſt du, Schweſter,
Er ruft dich!

Miranda. Nein, dich ruft er!

Dorinde. Nicht doch, Schweſter,
Dein Name war's.

Miranda. Der Mann erblickt dich — komm!

Dorinde. Ich fürchte mich nicht mehr. Raſch, geh' und frage,
Was drin der Vater will, und auf dem Fuße
Folg' ich dir nach.

Miranda. Geh' du zuerſt.

Dorinde. Ich gehe,
Wenn er nach mir verlangt.

Miranda (abgehend). O! ſie, die jüngſte,
Giebt mir nicht noch! — ich weiß, daß ſie's bereun ſoll!

V.

Dorinde und Hippolyt.

Dorinde. Und wenn's mein Leben koſtete, ich muß
Ihn ſehn; ein Feuer wächſt in meinem Innern,
Das mich verzehrt.

Hippolyt. O! — welch ein lieblich Weſen!
Sah' ich dergleichen je? Täuſch ich mich? Iſt es
Ein Kind des Sonnengottes, das herabſtieg,
Von ſeines Vaters Glanze noch umleuchtet?
Kommt es daher, um ſein lebendig Feuer
Hier auszuſtreu'n? Iſt mein Geſicht verzaubert,
Durch dieſes Schauſpiels Schönheit? O, im Herzen
Fühl' ich ein neues, unbekanntes Wohlſein. —
— Zu ihm! — Doch zittr' ich! — Ach — iſt es von jenen
Geſchöpfen eins vielleicht, die ich ſo fürchte?
Die Schönheit, deren Gift, um uns zu morden,
Die Seele uns verwirrt? — O ſprich, wer biſt du,
Die du mein Herz durchdringſt?

Dorinde. Ich weiß es nicht.
Man ſagt .... man nennt .... mich eine Frau.

Hippolyt. O Himmel!
Ich wußt' es wohl, was mich in Schrecken ſetzte!

Dorinde. O ſchönes Ungethüm — ich fleh' dich an,
Verſchone mich — zerfleiſch' mich nicht!

Hippolyt. Erſchein' ich

Dir wie ein Wolf, der wüthend ſeinen Blutdurſt
Zu ſtillen trachtet?

Dorinde. Weiß ich's?

Hippolyt. Dich zerfleiſchen?
Weh' mir, ausbrechen würd' ich mir die Zähne,
Ausreißen meine Augen! Daß du hier biſt,
Gefällt mir; — eingeſchlafen iſt mein Abſcheu,
Obſchon ich weiß, daß du mir furchtbar feindlich
Geſinnt biſt.

Dorinde. Feindlich? Was das Wort bedeutet,
Das wußt' ich nie. Nichts ſah mein Auge jemals,
Was mir bezaubernder als du erſchienen.
Etwas, das ich nicht kenne, hält mich mächtig,
Zu weilen, wo du weilſt. Und ob ich immer
Blindlings gehorchte dem, der mir geboten
Zu flieh'n, wo ich dich ſähe — ſo durchſtrömt mich
Bei deinem Anblick ein verderblich Glück,
Das ich nicht fühlen dürfte. — Doch es wäre
Mein Tod, wenn ich dich nun verlieren ſollte!

Hippolyt. Der ſüße Klang durchdringt mich. Laß die Lippen,
Die alſo ſchön ſind, laß ſie weiter reden.

Dorinde. Dich anzuſchaun iſt Wonne ſonder gleichen. —
Hätt'ſt du den Muth, mir Böſes zuzufügen?

Hippolyt. O nein!

Dorinde. Und biſt ein Mann? biſt ſo genannt
In Wahrheit?

Hippolyt. Ja, zum wenigſten, ſo ſagt man.

Dorinde. Weh mir, ich bin verloren! Fort!

Hippolyt. Verloren?
Bin ich dir furchtbar ſo? Dir zu Gefallen,
Will ich's nicht bleiben, will ich anders werden.

Dorinde. O nein, nicht anders.

Hippolyt. Höre mein Geſtändniß:
Biſt du erſchreckt, ſo zittr' ich; fürchteſt du
Mir zu begegnen, hab' ich dich gefürchtet.

Dorinde. O Himmel, ſind wir einer für den andern
Tödtliches Gift!

Hippolyt. Das möge Gott verhüten!

Dorinde. Und ſoll der Zufall, der uns miteinander
Bekannt macht, unſer Tod ſein!

Hipppolyt. Statt zu ſterben,
Laß uns die Schwachheit muthig von uns ſchleudern!
Wenn zwei Geſchöpfe einer Art ſich finden,
Thun ſie ſich nichts, auch wenn ſie giftig wären.
Die Schlange nichts der Schlange, und ſie fürchten
Sich nicht. Ich ſah doch erſt vor wenig Tagen
Zwei Schlangen feſt verſchlungen in einander,
Nicht um ein Leid's ſich anzuthun: ſie ſchienen
Liebkoſend ſich zu ringeln. — Laß uns beide,
Und wenn wir wirklich beide giftig wären,
Mit Abſcheu nicht uns anſehn, laß uns furchtlos
Umſchlingen uns, wie jene Schlangen thaten!
Sieh deine Hand — ganz wie die meine — iſt es
Erlaubt, ſie zu berühren?

Dorinde. Nein!

Hippolyt. Ich halte
Sie nur für einen Augenblick!

Dorinde. Du brennſt!

Hippolyt. Ich weiß nicht, was das iſt: doch dich berührend
Faßt mich ein Schmerz — den ich entzückend finde.

Ich laſſe den Reſt folgen, wie ihn Destouches giebt, da gewiß nicht ſeine Werke überall zur Hand ſind und es gleichwohl von Intereſſe ſein dürfte, ſeine Verſe kennen zu lernen.

Dorinde.

En vous touchant aussi je sens certaine chose
Qui me fait soupirer, dont j'ignore la cause.
J'ai touché très-souvent, et la main de ma soeur,
Et celle de mon père; et cependant mon coeur
Ne sentoit point ce charme et ces peines cruelles.
Serions-nous, vous et moi, comme deux tourterelles,
Que j'ai vu quelquefois gémir en s'approchant?
Vous souffrez, je me plains d'un charme trop touchant.
Je crois qu'elles étoient en pareille aventure,
Car elles gémissoient; puis par un doux murmure
Elles se témoignoient je ne sais quel désir,
Et puis se béquetoient avec un vrai plaisir.

Hippolyte.

Voilà tout justement comme nous devons faire.

Prosper (en dedans).

Dorinde!

Dorinde.

Juste ciel! c'est la voix de mon père.
Oui, c'est lui qui m'appelle, et je dois obéir.
Hélas! il m'avoit tant ordonné de vous fuir,
Et je vous ai cherché! C'est ma première offense;
Mais qu'il va bien punir ma désobéissance!

Hippolyte.

Je suis coupable aussi. Pour la première fois
Je me suis dispensé d'obéir à ses loix;
Je ne m'en repens point, vous en êtes la cause;
Mais quelque châtiment que sa rigueur m'impose,
Je pense qu'il l'auroit plus que moi mérité,
Pour nous avoir parlé contre la vérité.
Nous devions nous tuer en nous trouvant ensemble:
Nous n'avons que plaisir, quand le sort nous assemble.

Es war hinterher nicht ſchwer, herauszufinden, von wem dieſe Zuſätze zu Shakeſpeare's Stück herrührten:

Es giebt eine ganze Reihe von Verſuchen, Shakeſpeare's Sturm der Bühne neu anzupaſſen, deren wichtigſter und wie Destouches' Zeugniß belegt, erfolgreichſter die Bearbeitung von Dryden und Davenant war.

Die auf der Berliner Bibliothek befindliche Quartausgabe dieſer Arbeit iſt vom Jahre 1701. Der Titel lautet: The Tempest or the enchanted Island, a comedy as it is now acted by his Majesties Servants. Shakeſpeare's Name wird nicht genannt. Auch bietet das Stück in dieſer Geſtalt ſoviel Abweichungen, daß es als eine völlig neue Dichtung auftreten kann. Aus dem feinen graziöſen Luſtſpiel iſt ein in nachläſſigen Verſen zuſammengeſchriebenes, ausgedehntes Spektakelſtück geworden.

Schon das Perſonenverzeichniß iſt von dem urſprünglichen ſehr verſchieden. Alonzo iſt nicht mehr König von Neapel, ſondern Herzog von Savoyen. Hippolyt „der niemals eine Frau geſehen", wie in Klammern dahinter bemerkt wird, iſt ein junger Menſch, den Prospero auf ſeiner Inſel in einer Höhle erzieht, und zwar ganz abgeſondert von ſeiner Tochter Miranda, die hier noch, wie wir ſahen, eine Schweſter

Dorinde erhalten hat. Hippolyts Vater nämlich, in Prospers Verschwörung verwickelt, ward als kleiner Knabe von diesem mit auf die Insel geführt. Caliban hat eine Schwester mit Namen Sycorax neben sich. Mustacho, der Steuermann Stephano's, Ventoso, ein Matrose, sowie ein Schiffsjunge sind ebenfalls neue Personen, sämmtlich in die verbreiterte Handlung hineinverflochten.

Das Theater geht auf, lesen wir nun weiter. Vierundzwanzig Violinen nebst Harfen und Theorben sind zwischen dem Parterre und der Bühne placirt. Diese, für uns gewöhnliche Einrichtung war damals eine Neuerung, indem die Musikanten anfangs in den Seitenlogen ihren Platz fanden und erst nach und nach die Stelle des heutigen Orchesters als feste Stellung erwarben. Im Berliner Schauspielhause ist ihnen diese neuerdings*) wieder entzogen worden, so daß die Sitze der Zuschauer bis an die Bühne reichen. Natürlich nahmen aber damals die wenigen Musiker nicht den bedeutenden Raum ein, um welchen es sich heutzutage handelt.

Die Ouvertüre beginnt. Während ihrer erhebt sich der Vorhang, und man erblickt zwischen den beiden Pilastern, welche zu beiden Seiten das Theater begrenzen, ein sie verbindendes Frontispiz, einen edlen Rundbogen, getragen von korinthischen Säulen, deren Capitelle mit Rosen umwunden und von Amoretten umflattert sind. Auf der Bekrönung rechts und links, gerade über den Capitellen, befinden sich zwei sitzende Figuren, mit einer Trompete und einem Palmzweig in den Händen, die Göttin Fama. Zu beiden Seiten des runden Giebelvorsprungs, welcher die Mitte einnimmt, liegen der Löwe und das Einhorn, die englischen Wappenthiere. Auf seiner Höhe aber tragen fliegende Engel das Wappen des Königs, als wollten sie es eben niedersetzen.

*) 1856.

Hinter dieſem Bau ſtellt das Theater einen dunkeln, bewölkten Himmel dar, eine felſige Küſte und die in beſtändiger Bewegung wogende See. Der Sturm wird als durch die Kraft der Magie heraufbeſchworen gedacht, und es erſcheinen furchtbare Mißgeſtalten, welche ſich zwiſchen die Matroſen werfen, dann wieder erheben und die Lüfte durchkreuzen. Iſt das Schiff endlich verſunken, ſo verfinſtert ſich das ganze Haus, und es fällt unter Donner und Blitz ein Feuerregen, bis der Sturm zu Ende iſt.

Währenddem ſpielt die erſte Scene, den Matroſenwirrwarr darſtellend, faſt doppelt ſo lang als bei Shakeſpeare und durchaus neu geſchrieben. Mitten im Feuerregen aber verändert ſich die Bühne. Der bewölkte Himmel ſammt Felſen und Meer verſchwinden, und indem ſich das Haus wieder erhellt, bietet ſich der ſchöne Theil des Eilandes den Blicken dar, wo Proſpers Wohnung gelegen iſt. Man ſieht in drei von Cypreſſenbäumen gebildete Gänge hinein. Die beiden äußeren führen zu den Höhlen, in deren einer die Töchter Proſpers wohnen, während die andere Hippolyt zum Aufenthalt dient. Der mittlere Gang iſt von großer Tiefe und führt zu einem offenen Theile der Inſel. Dieſer Einblick in drei Perſpectiven iſt eine italiäniſche Erfindung, wie denn überhaupt alle künſtlichen Theatereinrichtungen jener Zeit aus Italien gebürtig ſind.

Wie bei Shakeſpeare treten nun Proſper und ſeine Tochter Miranda auf, und das Mädchen erfährt zum erſten Male das Schickſal ihres Vaters. Die Sprache iſt bald einfache Proſa, bald fällt ſie in unregelmäßige Jamben. Oft ſind Stücke aus Shakeſpeare's Dialog benutzt, als überkäme manchmal die Schauſpieler eine Erinnerung an das ſchöne, halb vergeſſene Vorbild, bis die Perſonen dann plötzlich wieder auf das Gewöhnlichſte weiter reden.

Wie bei Shakeſpeare folgen hierauf die Scenen mit Ariel

und mit Caliban, der Reſt jedoch, vom Geſange Ariels an, iſt abgeſchnitten. Statt deſſen treten die beiden Schweſtern auf, und Dorinde macht Miranden die Beſchreibung vom Untergange eines Fahrzeuges, das ſie von einem Felſen beobachtete. Miranda berichtet ihrerſeits, daß das Schiff wirklich zu Grunde gegangen ſein würde, wenn ihres Vaters Künſte es nicht gerettet hätten; dann aber behauptet ſie, etwas viel Wichtigeres zu wiſſen: ſie würden nämlich jetzt zum erſten Male einen Mann ſehen. Dorinde verlangt zu wiſſen, was das ſei, ein Mann, und beide äußern in einem raffinirt naiven Geſpräche ihre Gedanken darüber.

Dies und was dann folgt, bildet den Stoff, nach welchem Destouches ſeine Ueberſetzung gebildet hat, welche inſofern dem Originale nicht ganz treu folgt als dieſes einfacher, kürzer, oft auch nüchterner iſt. Um dies an einem Beiſpiele zu ſehen, vergleichen wir die letzten oben abgedruckten Alexandriner mit den entſprechenden engliſchen Verſen. Hippolyt ſagt:

You have a hand like mine, may I not gently touch it?
(takes her hand.)

Dorinde erwiedert nun ſogleich:

I've touch'd my Fathers and my Sisters hands,
And felt no pain; but now, alas, there's something etc.

Was dazwiſchen liegt, iſt fortgefallen, und gerade dieſe Zögerung mußte auf dem Theater von Wirkſamkeit ſein. Wahrſcheinlich fühlte man das bei den Vorſtellungen und modelte an dem Texte ſo lange hin und her, bis er alle die Effecte beſaß, deren er fähig war.

Nun erſt kommt die erſte Scene von Shakeſpeare's zweitem Akte. Während ihrer jedoch ertönt Muſik aus der Tiefe, die Erde thut ſich auf und es erſcheinen der Teufel, ſodann Stolz, Betrug, Raub und Mord, ſingen und verſchwinden. Sie perſonificiren die Gewiſſensbiſſe. Erſtarrt vor Schrecken, wollen

die armen Schiffbrüchigen sich davon machen, als ihnen von neuem ein Teufel den Weg versperrt, der ein Lied von der Pest und dem Erdbeben singt. Es erscheinen ferner zwei Winde, dann deren weitere zehn Stück und tanzen. Drei Winde versinken, die übrigen jagen Alonzo, Antonio und Gonzalo von der Bühne: diese Erfindung ist an die Stelle der reizenden Scene getreten, in welcher Ariel unsichtbar herankommt und die Fürsten einschläfert, um sie zur rechten Zeit wieder erwachen zu lassen. Der Verlauf des ganzen Stückes ist der Art, daß ein weiterer Auszug überflüssig erscheint. Shakespeare's reizendes Maaß ist überall zu einer widrigen Ueberfüllung geworden, wobei Mord und Todtschlag das Beste thun. Welches Glück aber diese Umarbeitung machte, sehen wir aus der Zahl der Auflagen, deren in wenigen Jahren fünf erschienen sind. Die Mittel, durch welche man auf das Publikum wirkte, waren diejenigen, mit denen auch heute Spektakelstücke und Ballette interessant gemacht werden. Alles, was nicht bloß feines Verständniß, sondern überhaupt Verständniß fordert, wird fortgelassen, die Verhältnisse werden so deutlich, als nur immer angeht, exponirt, und überall die sanfte Anziehungskraft des Kunstwerkes durch die handgreifliche Spannung des Kunststückes ersetzt, das zu verstehen auch die geringste geistige Begabung des Zuhörers ausreicht, während das höher stehende Publikum sich die Kindereien gefallen läßt. Was diesen Punkt übrigens anbelangt, so sehe ich darin keinen Grund, die Menschen und das Zeitalter anzuklagen. Sollen Shakespeare's Stücke auf dem Theater erträglich sein, so bedarf es außergewöhnlicher Schauspieler. Dadurch, daß man seine Stücke benutzte, vernichtete man die Originale nicht. Sie wurden in den Strom der Zeiten hineingezogen, immer noch mit dem unsterblichen Namen an der Spitze, wie auch in schlechten Zeiten dem starkversetzten Gelde stets noch das lorbeergekrönte Haupt des Fürsten aufgeprägt wurde. Es

wäre interessant, zu vergleichen, wie allmälig der Feingehalt wieder zunahm, bis er die alte Reinheit erreichte. Doch geht man auch heute mit Shakespeare's Stücken in England auf das Willkürlichste um.

Bühnenpraktische Männer, Regisseure, Theaterdirectoren kennen das nicht, was man mit dem Namen eines poetischen oder ästhetischen Gewissens bezeichnet. Abschneiden von Akten, Zusammenziehen von Reden oder von mehreren Personen in eine einzige, Umänderung von Charakteren, Aktschlüssen und Costümen (in Betreff der verschiedenen Zeiten) sind keine Sünden, sondern machen einen Theil der nothwendigen Fertigkeit aus, durch welche die Aufführung von Stücken überhaupt erst möglich wird. Wer auch nur bei der unbedeutendsten Privataufführung eines Kindertheaters hinter den Coulissen gesteckt hat, weiß, daß die Befriedigung der Schauspieler sowohl als der Zuschauer meist keine poetische That, sondern eine praktische, höchst prosaische Aufgabe sei. Dryden war einer der ersten Schriftsteller Englands und rühmte sich des Werkes, das unter seiner Mitarbeiterschaft zu Stande gekommen war. An Plagiat dachte weder er noch das Publikum; die Bühnenstücke waren Gemeingut. Es kam nicht auf die Verse an, sondern auf die Plane, auf die scenische Einrichtung. Man wollte das Parterre amüsiren und Geld gewinnen. Shakespeare benutzte die Stücke, welche er vorfand, nicht anders. Borgte man doch selbst in Frankreich, wo die Bühne einer viel schärferen Polizeiaufsicht von Seiten des Publikums unterlag, was man passendes vorfand. Corneille wurde keineswegs vorgeworfen, daß er ein spanisches Stück zu seinem Cid benutzt und theilweise ausgeschrieben habe, sondern man erhob diese Anklage nur, um seinen Ruhm überhaupt zu schmälern und sein Verdienst als ein geringeres darzustellen. Racine ging viel weiter. Er fürchtete für den Erfolg seiner ersten Tragödie, der Thebaide (1664), und ent-

lehnte der Antigone Rotrou's (aus dem Jahre 1638) zwei Paſſagen, welche er in ſeine Dichtung aufnahm. Wäre das ein Plagiat geweſen, ſo würde es den entgegengeſetzten Erfolg gehabt haben. Nur wo es ſich um eine angebliche Verbeſſerung anerkannter Meiſterwerke handelte, widerſetzte man ſich; ſo, als Marmontel den Venceslas des Rotrou moderniſirt hatte, führte das zu Kämpfen, deren Heftigkeit in dieſem Falle ein Beweis für die Eiferſucht iſt, mit welcher die Reinheit der Sprache bewacht wurde. Der Plan eines Stückes, die Dispoſition der Scenen und Akte iſt das, worauf es im Theater ankommt. Gerade von Racine, welcher um ſeiner tadelloſen Diction willen ſo berühmt iſt, der ſo langſam und ſchwierig an ſeinen leichten Verſen arbeitete, haben wir den Ausſpruch, daß ſein Stück fertig ſei, ſobald er den Plan feſtgeſtellt habe. Der Reſt verſtand ſich von ſelber. Andere berühmte dramatiſche Dichter haben ſich in ähnlicher Weiſe ausgeſprochen.

Damit wären alſo Dryden und Davenant entſchuldigt, wenn ſie Shakeſpeare's Arbeit durch ihre eigenen Erfindungen veränderten und nicht einmal den Namen des großen Dichters auf den Titel ihres Werkes ſetzten. Dryden, welcher daſſelbe erſt nach dem Tode ſeines Freundes Davenant herausgab, dem er in der Würde eines poëta laureatus nachfolgte, ſpricht ſich in der Vorrede über die Art aus, wie ſie ſich beide in die Arbeit getheilt hätten. Davenant war ſeit 1640 appointed governor der Schauſpieler des Königs und der Königin und ſcheint nach der puritaniſchen Zwiſchenregierung wieder in ſein Amt eingetreten zu ſein. Als gekrönter Dichter bezog er alle Jahr 100 Pfund und ein beſtimmtes Maaß Wein. In der Vorrede ruft ihm ſein Freund die ſchönſten Dinge nach, deren Echo freilich auf ihn ſelber zurückſchallt. Dieſe Vorrede lautet:

„Das Vorredenſchreiben zu Schauſpielen ſcheint die Erfindung eines jener ruhmſüchtigen Poeten zu ſein, welche nie

genug gethan zu haben glauben, eines jener Affen französischer Beredtsamkeit vielleicht, der in einem galanten Briefe über eine Posse berichtet und bei jeder Gelegenheit so viel Pomp und Wortgepränge aufwendet, als er nur immer auftreiben kann. Ohne Zweifel ist dies das eigentliche Talent dieser Nation, und man sollte es ihr nicht streitig machen. Was für uns ein Zwang wäre, thun sie mit dem größten Vergnügen.

„Zufrieden, sie auf der Bühne überflügelt zu haben, sollten wir auf all den Redeschmuck und die Schnörkel Verzicht leisten, die ihre Stücke verzieren und doch nichts als den landschaftlichen Hintergrund einer höchst unbedeutenden Handlung bilden. Doch still! Ich würde für das, was ich vorbringe, selbst um Entschuldigung bitten müssen, wenn ich weiter in diesem Tone fortfahren wollte.

„Erlaß mir also, verehrter Leser, die Versicherung, daß ich auf meinen Antheil an der Bearbeitung dieses Stücks geringen Werth lege und mich nicht gegen das Andenken Sir William Davenant's undankbar bezeigen darf, welcher mir die Ehre anthat, meine Hülfe dabei hier und dort in Anspruch zu nehmen.

„Das Stück stammt von Shakespeare, einem Dichter, für welchen Davenant ganz besondere Verehrung hatte und den er mich zuerst bewundern lehrte. Früher mit Erfolg in den Black-Friars gegeben, wurde es von unserm ausgezeichneten Fletcher so hoch gestellt, daß er denselben Plan unter nicht bedeutenden Veränderungen für geeignet hielt, zum zweiten Mal bearbeitet zu werden. Wer seine „Seereise" gesehen hat, wird leicht bemerken, daß sie nichts als eine Nachahmung des Shakespear'schen Sturm ist. Der Sturm, die verlassene Insel und die Frau welche niemals einen Mann gesehen hat, beweisen dies zur Genüge.

„Fletcher jedoch war nicht der Einzige, welcher Shake-

ſpeare's Plan benutzte. Sir John Suckling, ein offenkundiger Bewunderer unſeres Autors, folgte ihm in ſeinen „Goblins“: die Regmella iſt eine offenbare Nachahmung von Shakeſpeare's Miranda, und ſeine Geiſter ſind nach Ariels Vorbild gebildet. Sir William Davenant jedoch, ein Mann von lebhafter und durchdringender Phantaſie, fand bald heraus, daß Shakeſpeare's Plan einer Erweiterung fähig ſei, welche weder Fletcher noch Suckling ins Auge gefaßt hatten: er ergänzte, um etwas ganz Vollkommenes zu leiſten, Shakeſpeare's Intrigue durch Hinzufügung des Mannes, welcher nie ein Weib geſehen hat, damit ſich ſo die beiden Charaktere als Vertreter der Liebe und Unſchuld gegenſeitig um ſo glänzender offenbarten. Dieſe ausgezeichnete Erfindung theilte er mir mit und bat mich, an der Arbeit Theil zu nehmen. Ich muß geſtehen, daß ich vom erſten Moment an mit ſo viel Vergnügen darauf einging, daß ich mich nichts mit gleichem Entzücken geſchrieben zu haben erinnere. Zugleich darf ich nicht verſchweigen, daß ich Alles, was ſo zu Stande kam, Tag für Tag von ihm verbeſſern ließ, und daß es deshalb weniger fehlerhaft iſt, als was ich übrigens ohne die Nachhülfe eines ſo urtheilsfähigen Freundes gedichtet habe. Die komiſchen Matroſenſcenen ſind, wie man bald am Style ſehen wird, aus ſeiner Feder.

„Während ich ſo mit ihm arbeitete, fand ich Gelegenheit, die ungemeine Lebhaftigkeit ſeiner Phantaſie zu beobachten, welche mir früher nicht in ſo hohem Grade aufgefallen war. Bei jeder Gelegenheit ſtanden ihm die überraſchendſten Gedanken auf der Stelle zu Gebote, und dieſe erſten Einfälle waren, im Gegenſatz zu dem lateiniſchen Sprichworte, nicht immer die ſchlechteſten. Und wie lebendig ſeine dichteriſche Begabung war, eben ſo unerwartet kamen ihre Früchte zu Tage, Erfindungen, auf die kein Anderer ſo leicht gekommen wäre. Er kritiſirte verſtändig und mit Bedacht ſeine eigenen

Schriften am schärfsten, und in einem Zeitraume, welcher Andern kaum zur bloßen Verbesserung ihrer Dichtungen genügte, brachte er sie ganz und gar zu Stande.

„Es wäre mir vielleicht eine geringe Mühe gewesen, jetzt bei der Herausgabe dieses Stückes das Meiste an mich zu reißen und Davenants Namen stillschweigend zu übergehen, mit jener Undankbarkeit, deren sich manche Autoren schuldig machten, deren Schriften er nicht allein corrigirte, sondern oft sogar mit ganzen Scenen vermehrte, welche, wie verstecktes Gold am Gewichte, leicht vom Uebrigen zu scheiden sind. Allein abgesehen von dem Abscheu vor einer so niedrigen Handlungsweise, da es nichts Unwürdigeres giebt, als einen Todten seines Ruhmes zu berauben, bin ich im Gegentheil fest überzeugt, daß alle Ehre, welche man mir zu erweisen glaubte, wenn man die ausgezeichnetste Dichtung als mein Werk betrachtete, durch die viel bedeutendere Ehre nicht aufgewogen würde, daß es mir gestattet war, meine unvollkommene Wirksamkeit mit dem Verdienste und dem Namen Davenants zu gleicher Zeit genannt zu hören."

Ich hielt es der Mühe werth, die ganze Vorrede zu übersetzen, da sie auf die Zeit Drydens und auf den Mann selbst ein helles, wenn auch nicht angenehmes Licht wirft. So, wie es hier geschieht, ordnet man sich nur deshalb einem Andern unter, weil man den Effect studirter Demuth auf den gemeinen Haufen kennt. Was Dryden an dem Stücke that, war bei weitem das Beste. Bei alledem ist das Product derart, daß sie sich eher um die Ehre hätten streiten können, wer am wenigsten Theil daran gehabt habe. Drydens bedenklicher Charakter blickt aus seinen Phrasen heraus. Er war es, der Cromwells Leichenbegängniß mit den heroischen Stanzen verherrlichte, in denen er unter andern sagt:

„His grandeur he deriv'd from heaven alone"

(ich wähle diese zufällig aus den unzähligen Hyperbeln her-

aus), während er kurz darauf, bei der Rückkehr Carls II., vom „Rebellen" redet. Auch hier hat er, der so große Worte braucht, nur Worte gemacht, denn weder seinem eigenen Dichterhaupte noch dem seines verstorbenen Freundes sind diese Zusätze zu Shakespeare's Stück entsprungen. 1667 ward das Werk der beiden Gekrönten zuerst aufgeführt, aber bereits in den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts schrieb Calderon sein Stück: „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge", worin wir die Scenen und die Personen wiederfinden. Die Uebereinstimmung ist so schlagend, daß gar kein Zweifel obwalten kann.

Ich lernte Calderons wunderliches Stück zuerst nicht aus dem Originale, sondern durch Voltaire kennen. Dieser theilt es in ausführlichem Auszuge, theilweise wörtlicher Uebersetzung als Einleitung der Tragödie Heraklius von Corneille mit, dessen Werke er bekanntlich in einer großen europäischen Ausgabe zum Besten einer Enkelin des großen Dichters herausgab, für die er dadurch eine vortreffliche Mitgift erarbeitete. Beim „Heraklius" war es ein streitiger Punkt, ob Calderon den Stoff Corneille zu verdanken habe, oder ob ihn dieser, wie beim Cid, vom spanischen Theater entlehnte. Corneille sagt in der Vorrede zu seiner Tragödie kein Wort darüber und führt nur einige alte Historiker als Quellen an. Voltaire, indem er die Stücke nebeneinanderhält, beweist, das beiden Gemeinsame müsse als Eigenthum Calderons betrachtet werden. Die Scenerie und Charakterzeichnung der Dramen ist jedoch bei Calderon und Corneille eine ganz verschiedene; Corneille hat nur einen Theil der Verwicklung entlehnt. Die von Dryden benutzten Scenen jedoch finden wir in Calderons Comödie wörtlich.

Das spanische Stück spielt in Sicilien. Die Bühne stellt das Aetnagebirge dar. Beim Aufgehen des Vorhanges wird auf der einen Seite der Bühne getrommelt und trompetet,

von der andern her ertönt eine sanfte Musik von Saiteninstrumenten. Hier tritt Cintia, die Königin von Sicilien, mit ihren Damen, dort Phokas mit seinen Soldaten auf, diese mit dem Rufe: „es lebe Phokas!“ jene mit dem: „es lebe Cintia!“ Phokas befiehlt nun den Seinigen in den Ruf der Damen mit einzustimmen, Cintia befiehlt diesen die gleiche Höflichkeit, endlich vereinigen sich beide in dem Rufe: „es leben Cintia und Phokas!“ Phokas läßt seine Musik jetzt zu Ehren Cintia's spielen, Cintia ihre Damen zu Ehren Phokas' singen, und zwar:

Dieser unbesiegte Mars,
Dieser ew'ge Sieger Cäsar
Komme in glückse'ger Stunde
Zu Trinakriens Gebirgen.

Wie glücklich sind wir, sagt nun Cintia, einem so ruhmvollen Fürsten zu begegnen, fügt aber zum Publikum gewandt hinzu: Nur die Furcht läßt mich so reden, denn man muß höflich gegen Tyrannen sein. Die Musik beginnt wieder. Endlich nimmt Phokas das Wort und eröffnet mit einer langen Rede die Handlung.

Er sei in diesen Gebirgen geboren und in friedlicher Absicht gekommen, nur um sie einmal wieder zu sehen. Er habe weder Vater noch Mutter gekannt, sondern sei hier in der Wildniß aufgewachsen, umgeben von Schlangen, genährt von der Milch der Wölfinnen und von wilden Kräutern. Vögel und wilde Thiere habe er erlegt und sich mit Fellen bekleidet.

So hätten ihn Räuber gefunden und zu ihrem Anführer gewählt. Bald seien sie so mächtig geworden, daß sie Städte angegriffen. Damals habe Cintia's Vater hier geherrscht, gegen welchen plötzlich der Kaiser Mauritius aus Constantinopel mit einer Armee erschienen sei. Ihm und seinen Räubern habe man jetzt Verzeihung zugesichert, wenn sie Beistand leisteten, Mauritius wäre hierauf von ihm besiegt und er von

den Soldaten an seiner Statt zum Kaiser ausgerufen worden. So sei er nach Constantinopel gezogen, habe dreißig Jahre lang im Orient Kriege geführt und wolle nun endlich wieder sein Vaterland begrüßen.

Allein, fährt er fort, es sind hierbei noch ganz besondere Umstände waltend. Eudoxia, die Gemahlin des Mauritius, kam gerade an dem Tage nieder, als ihr Gatte im Kampfe fiel. Sie starb, ihr Kind aber, ein Sohn, ward von Astolf, einem Vertrauten, fortgetragen. Man behauptet, daß er es in den Höhlen des Aetna verborgen halte. Aber noch mehr. Zu der Zeit, wo Phokas noch Räuberhauptmann war, lebte in dieser Gegend ein junges Mädchen, Namens Eriphila, die er schwanger zurückließ, als er in die Schlacht zog. Sie aber kann es, während noch gekämpft wird, nicht ertragen, von dem Geliebten getrennt zu sein, und macht sich auf den Weg zu ihm hin. Mitten im Gebirge ergreifen sie die Wehen. Ihr Begleiter läuft fort, um Hülfe zu suchen; in seiner Abwesenheit kommt das Kind zur Welt, zugleich aber erscheint ein wilder Bewohner des Gebirges, von dem sie Beistand empfängt, und dem sie sagt, wer des Kindes Vater sei; auch giebt sie ihm ein Stück Goldblech, auf dem Phokas' Name eingegraben ist.

Als der Begleiter mit Hülfe naht, ist der Wilde mit dem Kinde und dem Wahrzeichen verschwunden. Eriphila stirbt, Phokas selber wird durch seine Kriege im Orient stets abgehalten, Nachforschungen anzustellen. Heute endlich sei er nun gekommen, Haß und Liebe im Herzen, Haß gegen den Sohn des Mauritius, Liebe zu dem seinigen, beide müßten hier sein und er wolle nicht ruhen, als bis er sie gefunden hätte. Cintia verspricht ihre Hülfe. Die musikalischen gegenseitigen Höflichkeiten fangen wieder an, plötzlich ertönt ein Schrei, Phokas gebietet Stille, eine Frauenstimme schreit: „Stirb von meiner unglücklichen Hand!" Phokas eilt ihr entgegen, als Libia ihm

in die Arme stürzt mit dem Ausruf: „Stirb von meinen unglücklichen Händen und nicht durch die Krallen eines wilden Thieres!“

„Nein“, ruft Phokas, indem er sie auffängt, sie stürzt nämlich von einem Felsen herab, „ich will dich halten, ich will der Atlas sein, der den Himmel deiner Schönheit trägt; du bist in Sicherheit, komm zu dir!“

„Wer bist du?“ fragt Cintia.

„Libia bin ich, die Tochter des Zauberers Lisippo, des Wunders von Calabrien. Mein Vater hat dem Herzoge von Calabrien ein unglückliches Ende vorausgesagt und mußte deshalb hierher nach Sicilien flüchten, wo er in tiefster Verborgenheit lebt. All sein Hausrath besteht aus seinem Sternbuch, seinem Globus und seinen Instrumenten. Er berechnet die Zukunft, ich führe den Haushalt und gehe auf die Jagd, um Lebensmittel zu erlangen. Heute verfolge ich eine Hirschkuh, als ich plötzlich Trommeln und Musik vernehme. Erstaunt will ich mich ihr nähern, und erblicke plötzlich mitten unter Felszacken die Gestalt eines Menschen oder vielmehr einen Menschen in Thiergestalt, ein gekrümmtes Gerippe, einen wandelnden Tod, das halbe Gesicht von einem schmutzigen Barte bedeckt und von so tiefen Runzeln durchfurcht, daß man Frucht dazwischen säen könnte, und dies Gespenst verfolgte mich.“

Phokas. Dahinter muß etwas Wunderbares verborgen liegen.

Cintia. Da dieser Mensch durch die Musik herbeigelockt wurde, so brauchen wir diese ja nur von Neuem ertönen zu lassen, um ihn hierherzubringen.

Die Musik beginnt, und es erscheinen Astolf, Leonide und Heraklius, alle drei in Thierfelle gekleidet. Phokas und die Frauen ziehen sich zurück.

Astolf. Ist es möglich, Unvorsichtige, daß ihr ohne

meine Erlaubniß unſere Höhle verlaſſen habt und euer und mein Leben aufs Spiel ſetzt?

Leonide. Was willſt du? — dieſe ſanfte Muſik entzückt mich, ich bin nicht Herr meiner Sinne.

Heraklius. Dieſes Trommelwirbeln entflammt mich, ich bin außer mir, ein Vulkan läßt alle Kraft meiner Seele auflodern!

Leonide. Wenn die ſanften Frühlingswinde
Mit den Bächen leiſe rauſchen,
Und der Vögel ſüße Kehlen
Roſ' und Nelke neu begrüßen,
Dennoch könnten ihre Stimmen
Dieſe Töne nicht erreichen.

Heraklius. Wenn im Winter Stürme brauſen
Um die Gipfel des Gebirges,
Wenn die Ströme niederſtürzen
Und die Wolke donnert zornig,
Dennoch würde dieſer Donner,
Der aus unbewölkter Luft tönt,
Der mein Herz in Flammen ſetzt,
Ihr Getöſe nicht erreichen.

Aſtolf. Ach ich fürchte dieſes Echo,
Das für dich (zu Leonide) ſo ſüßen Klang bringt,
Das für dich (zu Heraklius) ſo furchtbar ſchön klingt,
Wird uns alle drei vernichten.

Heraklius und Leonide. Wie verſtehſt du das, mein Vater?

Aſtolf. Weil ich aus der Höhle tretend
Um zu ſehn, wo ihr geblieben,
Eine Frau geſehn! — ich fürchte,
Sie wird ſagen, daß wir hier ſind.

Heraklius. Eine Frau? — ! — Wenn du ſie ſahſt,
Warum haſt du nicht gerufen,
Daß ich ſäh', wie ſie geformt iſt?
Denn, wie du mir einſt geſagt,
Kann von allen Dingen, die du
Mir genannt, auch nicht ein einz'ges
Eine Frau erreichen. — Wenn ich
Ihren Namen nur vernehme,
Fließt unnennbar ein Gefühl
Zärtlich mir durch meine Adern.

Leonide. Dank, daß du mich nicht gerufen,
Denn es steigt in meiner Brust
Ganz ein anderes Gefühl auf;
Und es zittert mir das Herz
Einzig schon bei ihrem Namen
Gleich als drohte mir Gefahr,
Und es quält mich in der Seele
Dieses Wort, und kann nicht sagen,
Was es sei, das mich beängstigt.
Astolf (zu Heraklius). Was du sagst, ist wohl geurtheilt;
(zu Leonide). Was du denkst, ist wahr empfunden.
Heraklius. Aber so uns widersprechend,
Hätten Recht wir alle beide?
Astolf. Eine Frau nenn' ich ein Bild,
Das ein doppelt Antlitz bietet;
Blickt es an: nichts ist so lieblich,
Blickt es an: nichts ist so furchtbar;
Unser Freund und Feind zugleich,
Unsrer Seele Lebenshälfte,
Unsres Todes Hälfte oftmals;
Kein Entzücken ohne sie,
Ohne sie auch keine Schmerzen;
Wer sie fürchtet, handelt recht,
Wer sie liebt, ist nicht im Unrecht;
Weise, wer sich ihr vertraut,
Weise, wer ihr immer mißtraut,
Krieg und Frieden theilt sie aus,
Glück und Gram, und Wund' und Heilung,
Gift und Gegengift zugleich,
Wie des Menschen Zunge ist:
Nichts ist besser, wenn sie gut,
Wenn sie böse, nichts so schändlich.

Die Jünglinge fragen, warum er ihnen nie Gelegenheit verschafft, eine Frau aus Erfahrung kennen zu lernen. Warum er ihnen ihre Freiheit vorenthalte. Wann sie beide endlich erfahren würden, wer sie seien und wer er selber. Astolf antwortet, daß es gefährlich sei, ihren Schlupfwinkel zu verlassen, und daß der Kaiser ihn zwinge, sie versteckt zu halten. Jagdgetöse erklingt; die beiden Jünglinge, von Neugier ergriffen, laufen ihm nach und davon. Zwei Bauern, die komi-

ſchen Perſonen des Stückes, treten auf und ſprechen mit Aſtolf, der ſtets entdeckt zu werden fürchtet. Alle ab. Heraklius und Cintia kommen aus einer Grotte heraus.

Heraklius. Was erblick ich?
Cintia. Wer iſt das?
Heraklius. Welches wundervolle Thier?
Cintia. Welche gräulich wilde Beſtie?
Heraklius. Götteranblick!
Cintia. Schreckerregend!
Heraklius. Soviel Muth beſaß ich erſt,
Und nun bin ich feige worden.
Cintia. Stark entſchloſſen kam ich her,
Und nun fang' ich an zu zittern.
Heraklius. O du, meiner Sinne Gift,
Meiner Ohren, meiner Augen,
Denn längſt, eh' ich dich geſehn,
Hört' ich dich entzückt von ferne,
Wer biſt du?
Cintia. Ich? — eine Frau.
Weiter nichts.
Heraklius. Wie? wär' es möglich,
Daß es mehr als eine gäbe?
Denn wenn alle ſind wie du,
Bliebe da ein Mann lebendig?
Cintia. Alſo ſahſt du keine weiter?
Heraklius. Nein. — doch —! denn ich ſah den Himmel,
Und ich glaube, wenn der Mann
Eine kleine Welt genannt wird,
Iſt die Frau des Himmels Abbild.
So im Kleinen.
Cintia. Du erſchienſt
Roh zuerſt und biſt ſo weiſe?
Wardſt du wie ein Thier erzogen,
Warum ſprichſt du nicht als Thier?
Und wer biſt du, der ſo kühn
Hier in das Gebirge eindringt?
Heraklius. Weiß ich das?
Cintia. Und warum lebſt du
Hier in dem Gebirg ſo ſeltſam?

Heraklius. Weiß ich das?

Cintia. Du weißt es nicht?

Heraklius. Sei nicht zornig über mich;
Denn zu wissen, daß man nichts weiß,
Ist schon große Weisheit, däucht mir.

Cintia (drohend). Wer du bist, ich will's erfahren,
Oder mit dem Pfeil dich tödten.

(Sie spannt den Bogen auf ihn.)

Heraklius. Willst du mir das Leben rauben?
Das ist kleine Müh.

Cintia. Die Furcht
Läßt die Hände niedersinken.

Heraklius. Deine stärksten Waffen sind
Nicht in deinen Händen.

Cintia. Wie?

Heraklius. Da du mit den Augen tödtest,
Was bedarf es da der Pfeile?

Währenddem sind auch Libia und Leonide aufgetreten. Voltaire läßt ihr Gespräch aus, das sich in den verwickeltsten calderonischen Hin- und Widerreden bewegt. „Schönes Wunder des Tages (Bello escandalo del dia)," sagt Leonide, „die du deinem Jagdgefolge vorauseilend hierher kommst, warum, wenn ich dich ansehe, gerath ich in Angst und erwartende Verwirrung? Wer bist du?" Libia: „Ich komme einen Andern hier zu suchen und finde dich an seiner Stelle. Aber wenn mein Anblick dich besorgt macht, so erschreckt mich der deinige nicht minder." Leonide drückt ihr aus, wie es ihn zu ihr hinziehe und sie ihn zugleich abstoße; endlich nach vielen Worten fragt er: „schönes Zauberwerk, du bist wohl das Weib?" „Ja, das bin ich," antwortet sie. Er will mit ihr kämpfen, als Stimmen hinter der Scene ertönen und beide Jünglinge zur Flucht genöthigt werden. Aus den Worten, mit denen jeder sich bei seiner Dame verabschiedet, geht hervor, daß beide Paare zu gleicher Zeit mit einander sprechen auf verschiedenen Seiten der Bühne, wobei denn der Schlußeffect der war, daß

hier Cintia den Heraklius eben tödten, dort Leonide eben die Libia anfallen will, und daß in diesem Momente die Unterbrechung eintritt. Voltaire erzählt außerdem noch von einem Theatercoup, daß Libia und Cintia einmal rasch ihre Mäntel vertauschen und die Jünglinge dadurch noch mehr erschrecken, weil die Frauen nun wirklich Bilder mit zwei Gesichtern scheinen, wie Astolf gesagt. Hiervon war in der Ausgabe Calderon's, in welcher ich das Stück spanisch nachlas, nichts angegeben.

Nun kommt Phokas mit den Soldaten, und die Jünglinge vertheidigen den Eingang der Höhle. Der Kaiser will endlich auf sie schießen lassen, als Astolf hervorkommt und von ihm erkannt wird. Er will nicht gestehen, welcher von den beiden Jünglingen der Sohn des Mauritius sei. Phokas, wüthend, will sie beide tödten. Eine wundervolle Scene, wie sie beide für einander sterben wollen. Astolf gesteht, einer von den beiden sei der Sohn des Phokas. Dieser geräth in furchtbare Wuth, weil Astolf nicht sagen will, welcher von ihnen es sei. Er mißhandelt ihn, die Jünglinge treten auf zu seiner Vertheidigung, da, als die Soldaten eben im Begriff sind alle drei zu tödten, erscheint der Zauberer Lisippo, und unter Donner und Blitz wird die Bühne in Finsterniß gehüllt. Diese letzte Scene des Aufzuges ist von großer Kraft, Spannung und Gluth in den Charakteren, was um so mehr hervortritt, als Voltaire Calderon's verwickelte Verse in die einfachste französische Prosa übertragen hat. Gerade diese Arbeit des spanischen Dichters ist geeignet, den Unterschied zwischen poetischen und historischen Thatsachen zu zeigen. Die Grundlage der Begebenheiten ist beinahe absurd unwahrscheinlich, so sehr, daß man die einzelnen Punkte gar nicht weiter zu betonen braucht, sie springen in die Augen; und auf diesem zweifelhaften, luftigen Grunde wird aus dem Zusammenstoß der Leidenschaften und ihrem Ausdrucke ein so wahrhaftes, reelles

Gebäude aufgeführt, daß man dem Gefühl der auftretenden Personen keinen Zweifel entgegensetzt, sondern mit ihnen und von ihnen auf dem märchenhaften Gebiete sich weiterführen läßt, als wäre es die Wirklichkeit selber, auf deren festestem Boden man zu schreiten wähnt.

Die spanischen Stücke sind in jornadas, Tagewerke, eingetheilt. Das vorliegende Stück hat deren drei. Das erste ist mit dem Zauberstreich des Lisippo zu Ende gebracht, das zweite beginnt.

Die Jünglinge sind ins Gebirge entflohen, der Kaiser schickt ihnen die Musik nach, um sie abermals heranzulocken. Der alte Zauberer tritt an ihn heran und behauptet, daß das ganze menschliche Leben nur eine Illusion sei. Um das zu beweisen, läßt er einen prächtigen Palast aufsteigen. Die beiden Flüchtlinge kommen zurück. Sie machen ihren Damen den Hof, es giebt Musik und dabei allerlei kleine Gelegenheiten, den Unterschied in den Charakteren der Jünglinge darzulegen. Heraklius ist muthiger, Leonide ehrgeiziger. Ihre Kleidung entspricht jetzt ihrem Range, der Schauplatz ist der von Lisippo geschaffene Palast. Phokas redet mit ihnen, bei jeder Antwort zeigt sich das unterschiedene Naturell der beiden, er aber kann sich für keinen mit Sicherheit entschließen. Jetzt erscheint ein Bote Federigo's, Fürsten von Calabrien, der mit einer Schwester des ehemaligen Kaisers Mauritius vermählt, nicht nur Phokas den Tribut verweigert, sondern auch die Krone von ihm verlangt, die ihm nicht gebühre, im Weigerungsfalle kündigt er den Krieg an. Astolf tritt auf. Er war ins Gefängniß geworfen, ist durchgebrochen und will nur noch einmal die Prinzen, die er erzogen hat, in ihrer Herrlichkeit sehen. Leonide wirft ihm vor, daß er sie so in der Wildniß thiermäßig habe aufwachsen lassen, Heraklius nimmt sich seiner an, die Prinzen gerathen hart aneinander und ziehen die Degen, als Phokas dazwischentritt, um gerade noch

zu verhindern, daß Leonide von Heraklius durchstochen wird. Sie entschuldigen sich nun beide beim Kaiser, der immer noch schwankend ist, welches sein Sohn sei.

Im dritten Tagewerk kommt es so weit, daß Leonide den schlafenden Kaiser ermorden will. Heraklius hält ihn ab. Phokas erwacht. Aber auch Heraklius steht mit gezücktem Dolche da. Leonide rühmt sich jetzt, er habe den Kaiser gegen Heraklius vertheidigt, dieser widerspricht, Phokas weiß nicht aus noch ein, hält aber schließlich den unschuldigen Heraklius für den Mörder. Dieser entflieht. Leonide, plötzlich beschämt, eilt ihm nach, um sein Schicksal zu theilen, da läßt Lisippo Finsterniß einbrechen, und als es wieder licht wird, ist der Palast verschwunden, die beiden Jünglinge stehen wieder in Felle gehüllt vor ihrer alten Höhle, alles Vorgefallene ist nicht geschehen und Phokas befindet sich auf der alten Jagdpartie im Aetna, wie am Schlusse der ersten jornada. Astolf macht nun das Geständniß, daß Leonide der Sohn des Phokas sei. Heraklius behält das Leben, weil Cintia behauptet, der Kaiser habe sein Ehrenwort gegeben, nichts Feindliches in Sicilien beginnen zu wollen, man setzt ihn aber auf ein durchlöchertes Schiff und stößt es vom Lande ab. Glücklicher Weise nimmt ihn die Flotte des Herzogs von Calabrien auf, die gerade landet. Die Armeen rücken gegeneinander. Leonide und Heraklius kämpfen auf verschiedenen Seiten. Phokas fällt verwundet, Leonide will ihn retten, Heraklius tödtet ihn dennoch, wird zum Kaiser ausgerufen und heirathet Cintia, während Leonide Libia zur Gemahlin nimmt. Zuguterletzt giebt Lisippo noch die Erklärung ab, daß seine Prophezeiung, der Herzog von Calabrien werde auf böse Weise ums Leben kommen, eine Lüge gewesen sei. Damit ist Jedermann zufrieden gestellt und das Stück zu Ende.

Betrachten wir dieses Drama im Verhältniß zu Dryden und Davenant's Arbeit, so ergiebt sich, daß die sogenannten Erfindungen der beiden Engländer ein Plagiat nach Calderon

ſind. Es bedurfte weder für den einen noch den andern all die genialiſche Anſtrengung, von der Dryden's Vorrede berichtet. Allein es bieten ſich jetzt noch ganz andere Betrachtungen dar. Das calderoniſche Stück lieferte nicht nur Dryden den Stoff zu ſeiner Erweiterung des Sturmes, ſondern es ſteht, ganz abgeſehen von dieſen Scenen, zu Shakeſpeare's Original ſelbſt wieder in verwandtſchaftlichem Verhältniſſe, und zwar nicht ſo, daß man ſagen könnte, der ſpaniſche Dichter habe den Sturm benutzt. Denn die Aehnlichkeit liegt nicht in der Führung der Intrigue und der Leitung der Scenen, ſondern nur in dem Zuſammentreffen ähnlicher märchenhafter Grundelemente: wir finden bei Calderon den Zauberer und ſeine Tochter, wenn auch als Nebenperſonen. Es ſei hier bemerkt, daß uns bei dem ſhakeſpeariſchen Sturm alle Quellen fehlen. Während man bei den andern Stücken nachweiſen kann, nach welchem Drama oder welcher Novelle er gearbeitet hat, haben wir in der geſammten dramatiſchen und Novellenlitteratur kein Stück, worauf der Sturm zurückzuführen wäre. Calderon dichtete natürlich viel ſpäter als Shakeſpeare.

Dagegen ſehen wir nun aber auch Calderon's Aſtolf und die beiden Prinzen bei Shakeſpeare, nur an ganz anderer Stelle. Dieſe drei Figuren entſprechen denen des Alten und der beiden Jünglinge im Cymbeline. Hätte Calderon nun aus Shakeſpeare's Sturm und Cymbeline ſein Stück zuſammen geſchmiedet? War Shakeſpeare überhaupt damals in Spanien bekannt? Und ſeltſam, gerade die Epiſode bei Shakeſpeare, wie Imogen zu den wilden Höhlenbewohnern geräth, iſt nur loſe in den Cymbeline hineingeſetzt und findet ſich nicht in der Novelle, nach welcher das ganze Stück übrigens gearbeitet ward. Shakeſpeare ſelbſt alſo muß dieſen Zuſatz anderswoher genommen haben. Wie aber hat Shakeſpeare in ſeiner Weiſe unvergleichlich ſchön die Unſchuld der Jünglinge darzuſtellen gewußt, welche Imogen für einen Knaben halten.

Nur nebenher wird ihre Unwiſſenheit angedeutet und das zarteſte Idyll daraus geſponnen. Dies iſt unſere Weiſe dergleichen poetiſch auszudrücken. Calderon, der Spanier, geht gleich auf den Kern der Sache los und ſtellt ihn rückſichtslos dar, worin Dryden ihm gefolgt iſt.

Halten wir nun alſo feſt: das calderoniſche Stück bildet ein Ganzes, und nur die Perſon des Zauberers iſt darin nicht ſo ausgebeutet wie ſie ſollte, der, das eigentliche Agens des Stückes, zu ſehr in den Hintergrund tritt. Bei Shakeſpeare dagegen nimmt Prosper die gebührende Stelle ein und iſt Hauptperſon des Dramas. Und zweitens, im calderoniſchen Stücke finden ſich die drei Perſonen, die nur loſe in den Cymbeline Shakeſpeare's hineingewebt ſind, als Träger der ganzen Handlung. Hieraus ergiebt ſich: hat Calderon Shakeſpeare gekannt und ihn benutzt, ſo hat er ſeltſamer Weiſe nur das Sujet, und nirgends die theatraliſche Compoſition benutzt, und da, wenn ein Theaterdichter den andern ausſchreibt, er gerade den eigenthümlichen Bau der Scene nachzuahmen pflegt, ſo iſt es mir wahrſcheinlich, daß Calderon nichts von Shakeſpeare gewußt habe und daß Beide aus derſelben Quelle ſchöpften. Höchſt wunderbar iſt es dann aber wirklich, daß durch Dryden's Hand Shakeſpeare's Compoſition um das wieder bereichert, oder vielmehr vervollſtändigt wurde, was Shakeſpeare ſelbſt fortgelaſſen und im Cymbeline verwandt hatte.

Woher aber nahmen Shakeſpeare und Calderon ihren Stoff? Ein älteres Theaterſtück kann ihnen kaum vorgelegen haben, denn davon müßten Spuren erhalten ſein, auch liegt das Uebereinſtimmende zu ſehr in der bloßen Fabel, während das bühnenhafte Element bei jedem Dichter ſeinen durchaus eignen, unabhängigen Zuſchnitt hat. Beide Werke müßten auf die gleiche novelliſtiſche Grundlage zurückgeführt werden.

Suchen wir weiter in dieſer Richtung. Die Idee, die himmliſche Unwiſſenheit der Jugend zu feiern, iſt ſo alt als

die Poesie selber. Die Unempfindlichkeit des Adonis ist ihr schönster Ausdruck im Alterthume, die Unerfahrenheit des Daphnis in der Idylle des Longus schon ein Beispiel raffinirterer Ausbeutung. Von rührender Schönheit aber und dem reinsten Sinne entsprossen ist ein indisches Gedicht,*) worin erzählt wird, wie die Königstochter Sanata auszieht, um den Jüngling Rischiasringa in ihres Vaters Reich zu locken, damit seine Gegenwart den langersehnten Regen bringe, dessen Ausbleiben die Felder in Brand steckt. Der Jüngling wohnt mit seinem bejahrten Vater in einem Haine, beide sind Büßer. Sanata erwartete die Abwesenheit des Alten, um sich Rischiasringa zu nähern, der niemals eine Frau gesehen hat und das schöne Mädchen für einen jungen Schüler hält. Ihr erstes Begegnen, Sanata's Verschwinden, Rischiasringa's Sehnsucht, seine Erzählung an den Vater, Sanata's abermaliges Kommen, und wie sie ihn hinwegzieht, bildet die lieblichste, schönste Scene und gehört zu den besten Dichtungen, die ich kenne. Wie kalt und unerträglich ist Dryden's Arbeit daneben, Shakespeare's Imogen aber hielte den Vergleich aus.

Es findet sich keine Spur, daß dieses Gedicht früher in Europa bekannt gewesen sei; vielleicht aber kannten es die indischen Erzähler, aus deren Munde Johannes Damascenus die Episoden seines Gedichtes Baarlam und Josaphat empfing. Dieses ward im 4. Jahrhundert zuerst in syrischer Sprache abgefaßt, dann in das Griechische übersetzt, und sein Inhalt, das heißt alle die kleinen Erzählungen, aus denen es zusammengesetzt ist, waren lange vor Shakespeare's Zeiten in Europa bekannt.

Josaphat, der Sohn des Königs Baarlam, ist heimlich zum Christenthume übergetreten und soll auf jede Weise zum heidnischen Glauben zurückgeführt werden. Der König wendet

*) Zu finden in Holzmann's Indischen Sagen.

ſich unter Andern an einen Zauberer, Theodor mit Namen, welcher es verſucht, den Geiſt des Jünglings ſich unterwürfig zu machen, von dieſem jedoch ſelbſt überwunden und bekehrt wird. Der Zauberer hatte ihn auch durch die Geſellſchaft ſchöner Frauen verführen wollen und erzählt dem Könige, um ihm dieſes Mittel plauſibel zu machen, folgende Geſchichte. Es ſei einem Könige ein Knabe geboren worden und demſelben prophezeit, er werde erblinden, wenn er innerhalb der nächſten zehn Jahre das Licht der Sonne erblickte. Deshalb wird das Kind in einer finſtern Höhle erzogen, nach Verlauf dieſer Zeit jedoch an den hellen Tag gebracht und ihm eine Menge von Dingen gezeigt, deren Namen und Bedeutung es kennen lernen ſoll, goldenes und ſilbernes Geräth, Pferde, Gewänder und auch ſchöne junge Mädchen. Dieſe jedoch ziehen vor allen Andern ſeine Aufmerkſamkeit auf ſich, und er fragt, was das für Geſchöpfe wären. Man giebt ihm zur Antwort, „böſe Geiſter, welche die Männer verführen.“ Als nun der König wiſſen will, was ihm am beſten von Allem gefallen habe, antwortet der Jüngling, die böſen Geiſter.

Dieſe Erzählung kam erſtens, wie ſie da iſt, durch die Ueberſetzungen nach Europa, anderntheils aber, indem man nicht abſchrieb, ſondern wiedererzählte, wurde ſie in Italien, der Mutter der Novellen, einheimiſch gemacht. In den Cento novelle heißt es: ein Bürger von Florenz ritt mit ſeinem Sohne, den er aus dem Kloſter, worin er erzogen wurde, abgeholt hat, nach Hauſe. Sie begegneten jungen Mädchen und der Jüngling fragte, was das für Dinger ſeien; es wären junge Gänschen, antwortete der Vater. Zu Hauſe verlangte der gute Junge dann ungeduldig zu den jungen Gänschen. Hans Sachs hat es in Reime gebracht, daneben finden wir in ſeinen Werken auch die Erzählung von Baarlam, die durch eine alte Ueberſetzung nach Deutſchland kam. In Hagen's Geſammtabenteuern ſteht eine abermalige Nationaliſirung der

italiäniſchen Novelle in Deutſchland: ein Abt nimmt einen jungen Kloſterbruder zum erſten Male mit ſich; ſie übernachten in einer Mühle, wo die Töchter des Müllers die jungen Gänschen ſind, zu denen der junge Mönch ſpäter dann zurück will. Bei Abraham a Sancta Clara iſt es ein armer Junge, den ein alter Einſiedler erzieht und zum erſten Male mit auf den Jahrmarkt nimmt; hernach haben ihm die jungen Gänschen am beſten gefallen. Auf den Zuſammenhang dieſer Erzählungen iſt ſchon oft hingewieſen.

Herr von Schack bringt in ſeiner Geſchichte des ſpaniſchen Dramas das Gedicht Baarlam und Joſaphat mit Calderon in Zuſammenhang. Er führt die Grundidee des Stückes „das Leben ein Traum" darauf zurück, in welchem ein in Thierfellen einſam erzogener Prinz die erſte Rolle ſpielt. Auf dieſen äußerlichen Apparat beſchränkt ſich jedoch die Aehnlichkeit. Bei dem von mir mitgetheilten Drama tritt ſie dagegen viel ſtärker hervor. Die Scene zwiſchen Aſtolf und den beiden Jünglingen iſt in ihrer erſten Anlage im Gedichte des Johannes Damascenus erkennbar, deshalb aber iſt es noch nicht nothwendig, daß Calderon ſie gerade daher genommen habe.

Denn der Dichter des Baarlam verdankte ſeine Erzählungen nicht allein indiſchen, ſondern auch äthiopiſchen Erzählern. Wir können daher annehmen, daß das Märchen, welches die Grundlage des calderoniſchen Stückes bildet, im Orient verbreitet war. Einzelne Züge daraus finden wir an andern Stellen wieder. Vielleicht, daß es in erweiterter Geſtalt durch die Mauern nach Spanien und ſo zu Calderon's Ohren kam. Die Zauberei des Alten, der plötzliche Aufbau des Palaſtes der auf einen Wink in Luft zerfließt, erinnern an ähnliche Geiſterthaten in den arabiſchen Märchen, wie auch das Leben in unterirdiſchen Wohnungen dort immer wiederkehrt. Doch ich gebe nur Vermuthungen. Und wie das Märchen gar aus

Spanien nach England und zu Shakeſpeare gelangte, darüber wüßte ich nichts zu ſagen als dieſes: die ſchriftliche Mittheilung aller Dinge iſt leichter feſtzuſtellen, kann aber nur für unſere Zeiten, wo man ſicher iſt, daß ziemlich Alles gedruckt wird, die Grundlage der Forſchung ſein, für jene Epoche aber, wo gewiß das Wenigſte gedruckt ward und die mündliche Fortpflanzung der Erzählungen der erſte Weg war, auf dem ſie ſich verbreiteten, darf man ſich auf dieſes Hören und Erzählen berufen, ſelbſt wenn man keine Beweiſe vorzubringen hat. Man braucht es als kein Wunder anzuſehen, wenn das Märchen, das ich ſupponire, auch nach England gekommen wäre. Einen Grund mehr dafür, daß Calderon eine alte Sage vorbrachte, ſehe ich in der Sorgloſigkeit, mit der er ſie zur Grundlage ſeines Dramas macht. Es fällt ihm nicht ein, die Verhältniſſe zu motiviren, er erzählt ſie einfach, wie man etwas Empfangenes weitergiebt; die Verwicklungen der Comödie ſelber ſind ſein Eigenthum.

So ſehen wir alſo eine an ſich rein menſchliche poetiſche Idee in einem indiſchen Gedichte auftauchen, in der griechiſchen Mythologie begegnen wir ihr, ein Chriſt benutzt ſie in einem Gedichte, das zur Verherrlichung ſeines Glaubens gedichtet ward, ſie kommt nach Italien, nach Deutſchland und nimmt dort nationale Gewandung an, ſie gelangt erweitert durch den Diebſtahl anderer Märchenelemente nach Spanien, zugleich nach England, Shakeſpeare wendet ſie in zwei Dramen an, die weder bei Dieſem noch bei Jenem unter ſich in Zuſammenhang ſtehen, das eine Stück aus der Feder Shakeſpeare's wird von Dryden verändert und eins von Calderon zu dieſem Zwecke ausgebeutet, während aus demſelben Drama Corneille die Idee einer Tragödie hernimmt.

Jedes Land drückt dem Stoffe ſeine Eigenthümlichkeit auf. Im altindiſchen Gedichte liegt der Hauptaccent auf dem Ungehorſam des Jünglings, der durch die ſchöne Frauengeſtalt

seiner gottgeweihten Einsamkeit entrissen wird, im griechischen Mythus auf den Verführungskünsten der Aphrodite, die an dem reinen jugendlichen Geist des Adonis scheitern, im orientalischen Märchen wird der Gegensatz des dunkeln Lebens unter der Erde gegen das plötzliche Bekanntwerden mit dem wirklichen Dasein am meisten betont, der spanische Dichter knüpft daran heroische wunderbare Familienverwicklungen, die er mit romantischem Glanze umgiebt und die schließlich die Idee der reinen Legitimität verherrlichen, der Franzose läßt das Alles bei Seite und giebt ein Bild politischer scharfer Leidenschaften bei Männern und Frauen, in England aber bildet sich daraus ein geheimnißvolles Seefahrermärchen. Wie stehen wir dem Stoffe gegenüber? Bei uns ist, wie in Italien, nur eine Anekdote mit etwas zweideutigem Inhalte daraus geworden, wie man sie sich in lustiger Gesellschaft gefallen läßt.

Shakespeare's Sturm und dessen Bearbeitungen verdanken die Popularität in ihrem Vaterlande verschiedenen Umständen, welche für unsere Zeiten und unser Publikum nicht mehr dieselben sind. Als eine Nation von Seefahrern müssen die Engländer von der schlagenden Wahrhaftigkeit der Matrosenscenen ganz anders begeistert worden sein, als dies bei uns, die beste Darstellung und die größte Empfänglichkeit des Parterres vorausgesetzt, möglich wäre. Das sinkende Schiff, die Rettung, die Zauberinsel liegen uns fern. Heute sind die Zeiten vorüber, wo die durch die Entdeckung der neuen Welt auflebenden Sagen geheimnißvoller, vor der Neugier ewig zurückweichender Inselreiche ihre romantische Gewalt über die Geister ausübten. Damals waren diese Erzählungen weit verbreitet und geglaubt. Ihr Einfluß auf die Literatur erstreckt sich bis tief in das vorige Jahrhundert, wofür die langen Reihen der Robinsonaden den besten Beweis geben. Die Insel Felsenburg beruht noch ganz auf solchen Grundlagen. Das Adeptenwesen, von dem zu jener Zeit ganz Europa ergriffen war,

verlieh dieſen Romanen in den Augen der Vornehmeren den Reiz, welcher für die leichtgläubige Luſt am Grobwunderbaren eintrat, dem ſich das gemeinere Publikum hingab.

Alles das iſt längſt verſchwunden. Dieſer Landſtrich des Gebietes der Poeſie erſchöpfter Boden. Das Geheimnißvolle der unendlichen Ferne wirkt nicht mehr, alle Märchenländer und Märcheninſeln ſind untergegangen. Shakeſpeare's Werk wird für den einſamen Leſer ſtets eine friſche lachende Frucht ſein, auf der Bühne aber mußte mit den Zeiten, für die es gedichtet war, ſeine hauptſächlich feſſelnde Macht vorübergehen, wenn auch für das heutige Theater immer noch genug davon geblieben iſt.

Alfieri und ſeine Tragödie Mirra.

1855.

A parere mio, ogni più severa madre, nel paese il più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle, senza che i loro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione.

Alfieri sulla Mirra.

Betrachten wir die Wege, auf denen ausgezeichnete Männer zu der Höhe gelangten, auf der ſie endlich über uns unerreichbar erhaben ſtehen, ſo ſagen wir uns, daß keine menſchliche Hülfe ſie ſo weit führte. Als Naturproducte, einzig in ihrer Art, ſcheinen ſie die Fähigkeit, Andere zu überragen, von Anfang an in ſich getragen zu haben. Eine Eichel und eine Erbſe, neben einander gepflanzt, ſproſſen nach einiger Zeit in in faſt gleichen Keimen zuſammen auf, dann aber, während jene zurück bleibt, rankt ſich dieſe hoch auf, blüht und trägt Früchte, da die junge Eiche, die ein Jahrhundert vor ſich hat, langſam ihren Weg verfolgt und ſtill wachſend ihre Zeit erwartet. Es braucht ſie Keiner zu ſäen, zu gießen, ihr die Erde zu lockern; ſie ſteht in einer Ecke des Waldes, wo kein Auge ſie kennt, und wenn ein Bauer vorübergehend ſie ſich anſieht, um etwa einen tüchtigen Stecken aus ihr zu ſchneiden, ſo durchführt es nicht der ganze Wald plötzlich, daß eben der junge Stamm in Gefahr iſt, der ein halbes Jahrtauſend vielleicht der Welt allein ſagt, daß hier ein Wald geſtanden hat.

Die großen Dichter: kein Menſch wollte ſie zu Dichtern machen; wie oft waren bedeutende Künſtler nahe daran, zu Grunde zu gehen oder ſich abzuwenden, ehe die Welt von ihnen ahnte! Alles, was große Erfolge errang, ſcheint wie zufällig und auf Umwegen auf das verſchlagen zu ſein, was Ruhm und Unſterblichkeit ſicherte. Viele gewiß, welche Ungemeines leiſten ſollten, gingen unter, und wir wiſſen nicht, wo ſie liegen, nicht was ſie unvollendet in ſich getragen.

Unnütz alſo die Mühe, Keimen zukünftiger Größe nachzuſpüren und ſie zu pflegen. Sollen ſie groß werden, ſo ſind ſie auch wetterfeſt in ſich und bedürfen es nicht; ſollen ſie nichts erreichen, wozu alle Unterſtützung? Das Handwerk kann man heben und ermuntern, die Kunſt ſorgt für ſich ſelber, und kann ſie das nicht, ſo war nicht viel verloren am ſcheinbar Unterdrückten. Eines nur bedarf ſie, aber auch dies iſt nichts, das man ihr äußerlich geben könnte, das aber, wo es fehlt, ſie vielleicht nicht tödtet, aber ihre Entwicklung hindert: ein Boden muß da ſein, in dem ſie wurzelt, ein freier Himmel, zu dem ſie aufwächſt.

Was wäre aus Corneille, Shakeſpeare, Goethe geworden, hätten ſie nicht inmitten eines Volks gelebt, deſſen Sprache ihren Gedanken diente, deſſen Geiſter auf ſie gerichtet waren, mit dem ſie ſich verbunden fühlten, das mit ihnen vorſchritt? Dieſe Frage wäre ſo unnütz, als etwa die: ob Raphael ein ſo großer Maler geworden wäre, wenn ihn der Wille des Schickſals ohne Hände auf die Welt geſandt hätte? — wenn nicht ein beſtimmter Fall vorläge, dem gegenüber ſie Bedeutung hat. Es gab einen Mann ohne Vaterland, ohne Sprache, ohne Publikum; er war ein Dichter trotzdem, er ſchuf ſich künſtlich was er bedurfte, indem er ſo freilich einen Theil ſeiner Kräfte verbrauchte, das zu erreichen, was andern, glücklicheren als unbewußte Mitgift bei der Geburt umſonſt gegeben ward.

Wie ein armer Schriftſteller um das tägliche Brod ſchreibt, nur damit er die Zeit gewinne, wo er ſich momentan ſorglos ſeinen Phantaſien überlaſſen darf, ſo mußte ſich der Dichter, den ich meine, erſt eine Sprache erſtreiten, in welcher er ſich ausdrückte, erſt eine Form ſuchen, die ihm genügte (ohne daß er ſie jemals praktiſch weiter ausbilden durfte), und das Publikum beſtand aus dem Geiſte, der ſich ſeiner bemächtigte und ihn zum Dichten antrieb, bis allmälig hier und dort ein idealer Kreis ſich bildete, deſſen Mittelpunkt er war ohne es zu wiſſen.

Dieſer Mann war Alfieri, geboren 1749 (ein bekanntes Jahr), geſtorben 1803, ein piemonteſiſcher Edelmann, deſſen Namen bekannter iſt als ſeine Werke. Unter ihnen iſt das am wenigſten Unbekannte die Geſchichte ſeines eigenen Lebens, welche er mit der faſt ironiſchen Kürze eines Mannes berichtet, der genug in der großen Welt lebte, um Nebenſachen nicht nur auszulaſſen, ſondern überhaupt gar nicht als vorhanden zu betrachten. Während Rouſſeau in ſeinen Geſtändniſſen oft mit den glühendſten Farben die Dinge malt, nackt, wie ſie ſind oder ihm erſcheinen, ſtets aber malt, niemals die bloßen Umriſſe gibt, ſo verſchmäht Alfieri jedes Colorit und drückt gleichſam nur in Umriſſen aus, was er ſagen will. Sind dieſe auch noch ſo ſcharf gezogen, mehr empfangen wir niemals: nur der leiſeſte Hauch einer Färbung wäre Unwahrheit für ihn. Eine Monotonie lagert auf Allem, was er ſchrieb und dachte, wie das gleichmäßige Licht eines hellen, doch ſonnenloſen Herbſttages bei uns auf dem flachen Lande. Er war allein, er ſchrieb nur für ſich. Er wollte Niemandes Gunſt erringen, keinem Volke ſchmeicheln; keines ſeiner Werke wurde erwartet, hatte eine beſtimmte Stelle im Voraus: er arbeitete wie ein Bildhauer, welcher noch nicht weiß, wo ſeine Statue ſtehen wird. Nirgends heimiſch als im Reiche der Gedanken, ſcheinen die Geiſter ſeiner Gedichte an nichts Irdi-

ſches gebannt, ſondern herrenlos dem einzig anzugehören, der ſie erkennt, ergreift und zu ſich heranzieht.

Wie Alfieri dazu kam, ein Dichter zu werden, iſt einer der auffallendſten Beweiſe für die unberechenbare Laune des Genius. Wer ſieht dem Adler, der über dem Walde ſchwebt, an, auf welchem Baume er ſein Neſt bauen will? Nehmen wir an, daß es einen Zufall giebt, dann gab es nie etwas, das mehr Zufall geweſen iſt, als der erſte Verſuch Alfieri's.

Im Jahre 1774 war er fünfundzwanzig Jahre alt. Wie er bis dahin gelebt, erzählt er aufs Genaueſte. Er hatte eine Erziehung genoſſen ohne Plan und Folge, hatte ſich in Reiſen geſtürzt, nirgends Ruhe gefunden, tolle Abenteuer gehabt, ſich gelangweilt über alle Begriffe, war endlich zurückgekehrt, trug die Uniform eines Regiments, aus dem er austrat, er wußte ſelbſt nicht aus welchen Gründen, und fand ſich ſchließlich in den Netzen einer Frau, die er verachtete, von der er ſich trotzdem nicht losmachen konnte, und in deren Ketten er hinlebte ohne für das Geringſte auf Erden Intereſſe oder Ambition zu hegen.

Eine ungemeine Halsſtarrigkeit iſt die einzige leitende Idee ſeines Lebens bis dahin. Sie blieb es für immer. Wenn er die kritiſchen Momente ſeiner Erlebniſſe mittheilt, und wie er ſich in ihnen benahm, ſo ſcheint dann in ihm eine eiſerne, furienhafte Thatkraft erwacht zu ſein, mit der er Andere oder ſich ſelbſt bezwingt. Dieſe Erzählungen ſind auch für den, welcher bloß aus Neugier oder zum Zeitvertreib Bücher in die Hand nimmt, intereſſant genug. So erkennt er denn auch jetzt die Schmach, ſich von einer Frau unterjochen zu laſſen, von der er weiß, daß ſie ihn nicht liebt, und die ihn mißhandelt; aber er fühlt ſich unfrei und gehorcht ihr.

Es war im Januar des genannten Jahres. Seine Geliebte krank, und er am Fuße ihres Bettes ſitzend, vom Morgen bis zum Abend, Tag für Tag, treu wie ein Hund und ohne

den Mund zu öffnen, weil der Arzt völliges Stillschweigen geboten hatte. Lassen wir ihn selbst erzählen: „Während einer dieser Sitzungen ergriff ich aus Langeweile fünf oder sechs Blätter Papier, welche mir unter die Hände kamen, und begann so zufällig, und ohne im Mindesten eine Absicht damit zu verbinden, eine Scene einer, — soll ich Tragödie oder Comödie sagen, soll ich sie ein- oder fünf- oder zehnaktig nennen? — hinzukritzeln; kurz, es waren Worte in der Art eines Dialogs und in einer Art von Versen, zwischen einem Photinus, einem Frauenzimmer und einer Cleopatra gewechselt, welche letztere als dritte dazu kam, nachdem die ersten beiden sich eine Zeit lang unterhalten. Dem Frauenzimmer aber, nur um ihr einen Namen zu geben, klebte ich den Namen Lachesis an. Es fiel mir gerade kein anderer ein; an die drei Parzen dachte ich am allerwenigsten dabei. Jetzt, wo ich die Sache ruhig betrachte, erscheint mir dieser mein plötzlicher Einfall um so seltsamer, als ich damals seit sechs und mehr Jahren nur sehr selten und mit großen Unterbrechungen in Büchern gelesen hatte. Und trotzdem kam ich so plötzlich darauf, diese Scene italiänisch und in Versen zu schreiben. Damit übrigens der Leser selbst urtheile, wie mager es mit meinen poetischen Fähigkeiten bestellt gewesen, gebe ich hier in einer Anmerkung eine hinreichende Probe meines Machwerkes, treu nach der stets von mir sorgfältig bewahrten Originalhandschrift copirt, mit allen Schreibfehlern obendrein, welche, wenn es nicht die Verse selber thun, Jeden zum Lachen bringen werden wie mich selber, indem ich sie schreibe; am meisten die Scene zwischen Cleopatra und Photin. Ich bemerke noch, daß der einzige Umstand, welcher mich gerade die Cleopatra und nicht an ihrer Stelle Berenice oder Zenobia oder irgend eine andere Tragödienkönigin auftreten zu lassen antrieb, vielleicht der war, daß ich seit Jahr und Tag im Vorzimmer meiner Dame die prächtigen Tapeten mit den Thaten der Cleopatra und Anton's vor Augen gehabt hatte."

Alfieri erzählt nun weiter, wie ſeine Geliebte ihre Geſundheit wieder erlangte und ſeine Blätter unter dem Kiſſen irgend eines Möbels ein Jahr lang vergeſſen liegen blieben. Er läßt hierauf den Bericht der höchſt wunderbaren Art und Weiſe folgen, wie er ſeine Ketten brach. Flucht und Entfernung hatten nichts geholfen, er war willenlos immer wieder zurückgekehrt. Nun beſchließt er ſein eigenes Haus nicht zu verlaſſen ehe es nicht anders mit ihm geworden ſei. Er packt das Uebel an der Wurzel und reißt es aus. Er giebt der Geliebten mit einigen Zeilen Nachricht von ſeinem Vorhaben, und ſchneidet ſodann jeden Verkehr, jede Erinnerung ab. Briefe, Botſchaften, Gedanken, ja die Ausſicht in's Freie verſagt er ſich, denn ſein Haus lag dem der Dame dicht gegenüber, ſo daß er ſie aus ſeinen Fenſtern ſehen, ja ſprechen hören konnte. Die erſten vierzehn Tage bringt er heulend und wüthend in ſeiner Einſamkeit zu, dehnt ſie weiter und weiter aus und verfällt, nachdem er zwei Monate faſt wahnſinnig ſo verlebt hat, wieder auf die Dichtkunſt. Er ſchreibt ſein erſtes Sonett. Dottore Padre Paciaudi, an den er ſich als einen Kunſtrichter damit wandte, ſchenkt ihm zufällig die Cleopatra des Cardinals Delfino. Bei ihrer Lektüre erinnert er ſich ſeiner eigenen Schreiberei, welche er beim Bruche mit der Geliebten mit fort genommen hatte, und es entſteht eine neue Cleopatra. Einige Freunde haben ſich um ihn verſammelt; er ſchreibt noch anderes zu ihrem Vergnügen; Paciaudi recenſirt unbarmherzig, aber erkennt, während er Sprache und Versbau heruntermacht, die großen und edeln Gedanken des Werkes an. Alfieri bringt eine dritte Cleopatra zu Stande. Dieſe giebt er dem Grafen Agoſtino Tana zum kritiſiren, einem geiſtreichen, feingebildeten Altersgenoſſen, mit dem er zugleich erzogen war und deſſen Billet, das die Kritik begleitete, mitgetheilt wird. „Sie haben mich zu Ihrem Richter erwählt," ſchreibt der Graf; „ich erwiedere dieſe Ehre dadurch, daß ich ſie annehme.

Machen Sie sich auf die härteste, unerbitterlichste Kritik gefaßt, wie sie Wenige den Muth auszusprechen haben, sehr Wenige sie zu vertragen im Stande sind. Ich rechne mich zu den Wenigen, Sie zu den sehr Wenigen. Der literarische Pöbel, schmeichlerisch, lügnerisch und von sich selbst eingenommen, ist nicht daran gewöhnt, so zu Werke zu gehen. In's Gesicht machen sie sich Lobeserhebungen, hinter dem Rücken tadeln und verrathen sie einander ohne Schamröthe. Zwischen dem Verfasser dieser Tragödie und dem Censor, welcher sich seinen Freund nennt, wird dergleichen niemals möglich sein."

Am 16. Juni 1776 ward diese dritte Cleopatra zum ersten Mal, so wie am folgenden Abend mit großem Beifall zu Turin öffentlich aufgeführt. Zu weiteren Darstellungen ließ es der Dichter indeß nicht kommen. „Ich fand mich" sagt er, „so gut es anging, mit den Schauspielern und dem Unternehmer ab, um jede weitere Vorstellung zu unterdrücken. Seit jenen vom Schicksal gesandten Abenden erwachte in mir eine bis zur Raserei glühende Begier, einst einen ächten, verdienten Triumph im Drama zu erringen. Kein Fieber der Liebe bemächtigte sich meiner jemals mit gleicher Heftigkeit. So trat ich zum ersten Mal vor das Publikum. Haben meine späteren, nur allzu zahlreichen dramatischen Compositionen diese ersten nicht um vieles übertroffen, so habe ich hiemit den Anfang meiner Unfähigkeit, mich auf diesem Felde auszuzeichnen, närrisch und lächerlich genug dargethan; zählt man mich aber eines Tags unter die nicht geringsten Autoren, so wird man in Zukunft eingestehen, daß mein lächerlicher Einzug auf dem Parnaß mit Soccus und Kothurn zu gleicher Zeit etwas zur Folge hatte, das ziemlich ernsthaft war."

Er ließ nämlich hinter der Tragödie her, wie es die Mode mit sich brachte, ein kleines Lustspiel aufführen, betitelt I Poeti und in Prosa abgefaßt. Der Anfang desselben wird gleichfalls von ihm mitgetheilt.

„Hier aber," ſo endet das Capitel, in welchem er dies Alles erzählt, „beſchließe ich die Epoche meiner Jugend da mein männliches Alter keinen glücklicheren Anfang nehmen konnte."

Außer ſeinem glühenden Eifer und unbezähmbaren Willen beſaß Alfieri nichts bis dahin, das ihn zum Dichter befähigte. Die Aufführung ſeiner Tragödie hatte ihm bewieſen, daß er ſeine eigene Sprache nicht ſchreiben könne und keine Ahnung habe von den Regeln der Kunſt, Tragödien zu ſchaffen. Er beſchließt die Grammatik von Grunde aus zu ſtudiren. Zwei neue Tragödien verfaßt er in franzöſiſcher Proſa. Er dachte ſich ſo deutlicher ausdrücken zu können; aber es gelang ihm keineswegs. Er wird gewahr, daß er weder die Proſa, noch die dichteriſche Sprache ſeines Vaterlandes, noch weniger die Frankreichs beſitzt. Es iſt ihm unmöglich, ſich ſelbſt zu geben in irgend einem Idiom. Er wird raſend darüber, hört dann geduldiger den guten Rath an, der ihm von vielen Seiten zufliegt, nimmt ſich vor, nie mehr ein Wort franzöſiſch zu reden, ja nur anzuhören, fühlt aber, daß er nicht italiäniſcher dadurch wird, und entflieht endlich aus der Stadt auf's Land. Wie er zu Ceſannes, einem Oertchen auf der Grenzſcheide Piemonts und des Dauphiné gelegen, die Bekanntſchaft des Abbé Alliaud macht, wie dieſer ihn vergeblich zum Studium Racine's bringen will, wie er auch von dort wieder zurückkehrt und wie ſeine Qualen mit einer Reiſe nach Toskana aufhören, wo er zum erſten Mal gründlich ſeine Sprache lernt, das beſchreibt er ſehr gewiſſenhaft und für mich ſehr unterhaltend. Mit zunehmenden Jahren reiht ſich daran in Bewältigung des Lateiniſchen und Griechiſchen, er verſenkt ſich immer tiefer in ſeine Arbeiten und wird endlich zu dem Manne, den man im Ganzen und Großen vor Augen hat wenn der Name Alfieri genannt wird.

Ein ſonderbares Gelüſte zum Beſitz prächtiger und edler

Pferde durchkreuzt dabei seine dichterischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, die Leidenschaft zu einer Frau kommt dazu, von der ihn das Schicksal anfangs getrennt hielt. Er leidet unglaublich, ehe es ihm vergönnt ist, ruhig an ihrer Seite zu leben. Diese Erzählung hat etwas rührend Großartiges. Merkwürdig ist die durch das Buch sich hinziehende Beschreibung seiner anwachsenden dichterischen Kraft und wiederum ihres Erlöschens. Man sieht, wie der unruhige, die Welt durchschweifende Jüngling zum Manne wird und mehr mit sich vereinsamt, wie ihm das Vaterland unter den Füßen schwindet, man versteht seinen ungeheuren Haß gegen die Franzosen, von denen ihm das Einzige geraubt ward, was ein Dichter bedarf: ein freies Land, das auf ihn horcht. Man begreift endlich, daß ein solcher Mann nicht anders schreiben konnte, und daß die Vorwürfe, welche seine Dichtungen treffen, vielmehr gegen das Geschick gerichtet sein sollten, das ihm nicht vergönnte anders zu dichten. Was er thun konnte, um es zu besiegen, das hat er gethan, und darin übertrifft ihn Keiner.

Kahl und starr erscheinen seine Poesien, um gleich das Härteste zu sagen. Bei seinen Gestalten brechen die Leidenschaften heraus, wie die Funken aus dem Gestein wenn mit dem Stahl daran geschlagen wird; sie reden als wären es zu Worten gefrorene Gedanken und Gefühle; nicht in Bildern, welche den Gedanken, statt ihn zu geben, in eine ahnungsvolle Ferne rücken, daß man ihn sieht aber niemals völlig ergreifen kann. Deshalb aber fühlte er nicht weniger tief und weich was er ausdrücken wollte. Nur weil ihm seine Sprache nicht angeboren war, weil er sie nicht unwillkürlich spielend, sondern in gemessenem Ernste erlangte, ward der schmiegsame Pinsel, dem unendliche Farben zu Gebote stehen, zum spitzen Griffel, welcher scharf das Richtige wiedergiebt. So wenigstens urtheilen seine Landsleute von der Sprache, die ich nicht genug

verſtehe, um ihren Klang und ihre Behandlung zu beurtheilen. Rein, fließend und knapp iſt ſie, und daß ſie lieblich klingen könne, das hat erſt vor ſo kurzer Zeit die Frau bewieſen, die größte Schauſpielerin, die ich jemals ſah und hörte, die Riſtori, als Darſtellerin der Mirra des Alfieri. Sie lockte die verborgene Quelle aus dem Felſen. Sie zeigte, daß es eines Genies bedarf, um das Werk des Genies zur Anſchauung zu bringen, an dem Stümper fruchtlos ihre Kräfte verſuchen und es verſpotten, weil es ihrer zu ſpotten ſcheint. Nur Odyſſeus ſpannte den Bogen des Odyſſeus; für die Andern war er ein ungefüges Ding, das ſich nicht biegen und brauchen läßt.

1782 ward zum zweiten Male ein Drama des Dichters aufgeführt. Es war jetzt eine Geſellſchaft von Dilettanten aus den höchſten Kreiſen, denen er ſeine Tragödie Antigone gab. Eine Darſtellung des Grafen von Eſſex von Thomas Corneille (einem Bruder des berühmten großen Corneille) reizte ihn, den Verſuch zu wagen. „Ich wollte mich ſelbſt überzeugen, ob die Art und Weiſe, welche ich jeder andern vorgezogen hatte, Erfolg haben könnte: nackte Einfachheit der Handlung, ſo wenig als möglich Perſonen, ein Vers, ſo oft und ſo ungleich als es anging unterbrochen, und mit ihm die Unmöglichkeit des ſingenden Vortrags (ed impossibile quasi a cantilenarsi).“ — Der Graf ſelbſt ſpielte den Creon, und der Erfolg machte ihn ſo kühn, daß er im folgenden Jahre daran ging, ſeine Werke in den Druck zu geben.

Dieſe ſeine Grundſätze für die Abfaſſung der Tragödien waren entſchieden aus einer Reaktion gegen die franzöſiſche Schule hervorgegangen, gegen welche er ſeine Abneigung überall kund giebt.

Die franzöſiſche Bühne hatte damals, fußend auf Voltaire, friſchen Aufſchwung genommen. Dieſer erweiterte die eingeengte Handlung, führte neue ſceniſche Einrichtungen ein und

bereitete, indem er zu der Darstellung der Leidenschaften ganz unbemerkt die Reizung der Neugier hinzufügte, die Rückkehr der alten Zustände vor, aus denen einst Corneille das Theater gerettet hatte.

Corneille, der unter die Ersten gehört, deren Frankreich sich rühmen darf, reorganisirte das Theater seiner Zeit von Grund aus dadurch, daß er zwei, vor seinem Auftreten ganz verschiedene Richtungen der dramatischen Poesie zu einer neuen dritten vereinte und so die Form schuf, welche ein Jahrhundert lang das europäische Theater beherrschte und jetzt noch nicht untergegangen ist. Er nahm von der die Antike copirenden Tragödie der Italiäner die äußere Würde, das spanische Schauspiel für den Inhalt als Quelle und Vorbild, und es entstanden aus diesem Zusammenfluß von Freiheit und Gebundensein eine Gattung pompös heroischer Werke, welchen bei gemessener Sprache bewegter, ergreifender Inhalt eigen ist. Der Ton der Versdeclamation war ein feierlich singender, die Bewegungen ideal, und das Costüm eine für jede Personnage hergebrachte typische Kleidung. Scenische Ueberraschungen, wie bei Opern, gab es nicht. Es handelte sich um Sprache und Bewegung. Nachahmung der Wirklichkeit war ein Gedanke, so fernliegend, daß man selbst beim Lustspiel von ihm absah. Auch für dieses legte Corneille neue Fundamente, auf denen Molière weiter baute, während er den Inhalt seiner Stücke meist den Italiänern verdankt. In der Tragödie aber bildete erst Racine das, was für ihn Corneille errungen hatte, zu der Feinheit aus, welche das Genre der französischen Tragödie charakterisirt. Sein großer Vorgänger stammte noch aus den Zeiten, in denen ein feudaler, fast unabhängiger Adel neben dem Könige dastand. Es treten bei ihm lauter Seigneurs auf, ihre eigenen Herren, dem Könige dienend, aber nicht von ihm beherrscht. Racine aber giebt den Ton des Adels wieder, der sich unter die üppige

Tyrannei von Verſailles beugte. Corneille's Grandezza bekam etwas Ungelenkes, der Ton langſamer Würde ſchien zuletzt ein langweiliger Singſang. Man ſprach jetzt einfacher, paßte die Rede mehr dem glatten Ausdrucke der Hofleute an, die mit ſo viel Grazie zu leben und zu ſterben wußten und mit dem ſtrengſten Ceremoniell ſo viel Zwangloſigkeit verbanden, und declamirte die Verſe immer natürlicher, bis man endlich in in das Extrem verfiel. Voltaire ſagt: „On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand; c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit toujours se ressentir de la grandeur du sujet, et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse.“ Baron, von Molière gebildet, ſtarb 1729. Seine Blüthezeit fällt mit der Racine's zuſammen.

Voltaire endlich trat Racine's Erbſchaft an. Zu ſeinen Zeiten handelte es ſich um Paris, um Frankreich, nicht mehr allein um Verſailles. Seine Stoffe ſind nicht mehr Palaſtintriguen, ſondern Begebenheiten, deren Heimath die ganze Welt iſt. Für dieſe ſchrieb er auch, ſein Leſerkreis war ein ungeheurer. Nie hat ein europäiſcher Herrſcher ſeine Macht ſo weit ausgedehnt als Voltaire, deſſen Schriften durchgängig den Ton angaben. Wenn er von Ferney aus an Friedrich den Großen ſchreibt, ſo iſt es, als wenn ein Fürſt mit dem andern redet. Auch war ſein Landſitz wie eine Reſidenz, von der aus er ſeine Partei regierte. Er gab der Tragödie neuen Aufſchwung und erweiterte ihre Mittel. Unter ihm ließen die Clairon und Lekain das alte hergebrachte Coſtüm fallen und kleideten ſich nach ihrer Phantaſie, indem ſie die Trachten der Völker prachtvoll nachahmten, in deren Ländern der Stücke Schauplatz war. Die poetiſche Sprache aber, welche ſich bei Corneille noch der Individualität

des Dichters anſchmiegte, bei Racine ſich nur an das vom Hofe geſprochene Franzöſiſch gehalten hatte, verſteinerte unter Voltaire zu einem Conglomerat unlebendiger Worte und Wendungen, welche nur durch überraſchende Gedanken ſcheinbares Leben erhielten. Mit einer Rückſichtsloſigkeit, welche er freilich für wohlberechtigt hielt, und die ſich ſeine Zeit gefallen ließ, nahm er Corneille's Werke vor und corrigirte ſie nach dem Canon des Racine, deſſen Manieren er ſich wiederum zur andern Natur machte. Die wahre Empfindung lag weit ab, ſie, die allein den ächt individuellen Ausdruck geſtattet.

Der gewöhnliche Esprit der damaligen gebildeten Welt iſt ein billiges Product. Jedermann ſtellte es her mit einiger Uebung, und, merkwürdig, Jeder hatte ſein Vergnügen daran. Voltaire war geſchickter als alle Uebrigen, ein wahrhafter Bosco im Gebrauche des Geiſtreichen. Durchfliegt man ſeine kleinen Couplets mit den niedlichen unerwarteten Wendungen, ſo kann man ſich oft kaum des Wohlgefallens enthalten. Wenn er an die Prinzeſſin Ulrike von Preußen die bekannten Verſe ſchreibt:

Souvent un peu de vérité
Se mêle au plus grossier mensonge:
Cette nuit, dans l'erreur d'un songe
Au rang des rois j'étais monté.
Je vous amais, Princesse, et j'osais vous le dire!
Les dieux à mon réveil ne m'ont pas tout oté;
Je n'ai perdu que mon empire.

ſo lieſt ſich das mit dem Gefühl, daß dergleichen nicht reizender geſagt werden könne, und man möchte faſt das Jahrhundert um eine Atmoſphäre beneiden, in der ſolche Blüthen aufſproßten. Aber wenn derſelbe Mann an Monſieur de la Harpe, welcher ihm über die Alzire ein Compliment machte und ſelbſt Autor von dramatiſchen Erzeugniſſen war, deren Inhaltsloſigkeit durch bedeutende Routine nicht verſteckt werden kann, folgende Zeilen richtet:

Des plaisirs et des arts vous honorez l'asyle,
Il s'embellit de vos talents:
C'est Sophocle dans son printems
Qui couronne de fleurs la viellesse d'Eschyle.

ſo lernt man plötzlich wieder die oberflächliche Bildung jener Epoche kennen und beneidet ſie nicht mehr um ihren Vorrang im savoir faire. Nach ſolchen Muſtern ſagte ſich damals die Welt Schmeicheleien, ohne dieſe ſogar zu erreichen. In dieſen Tagen las ich den ſo eben erſchienenen Briefwechſel Friedrich's und der Markgräfin von Baireuth, denjenigen von allen vielleicht, in dem er unbefangen war. Wie laufen da die fadeſten Schmeicheleien mit unter und entſtellen nicht einmal die herzlichen Gefühle, denen ſie zum Ausdruck dienen! Die franzöſiſche Sprache war einmal das einzige Mittel ſich auszuſprech, ſo daß man ſich in ihren verſchrobenen Wendungen ſogar natürlich fühlte, weil man in ihnen erzogen war.

Wenn da ein Mann wie Alfieri, ein Charakter, dem Schmeichelei und Unwahrheit unerträglich und unmöglich waren, wie verzweifelt nach einer Sprache ſucht, der er ſeine innerſten Gefühle anvertrauen könnte, wenn er jeden Schmuck, jede leiſeſte Abweichung vom ſcharfen Ausdrucke des Gedankens abwirft und verachtet, ſo verſtehen wir das nun. Sein Ziel erreichte er nicht bei alledem. Die Sprache läßt ſich nicht durch Strenge und Studium allein zu einem brauchbaren Werkzeuge machen, ſondern wer ſich ganz geben will, der muß ſorglos Alles benützen dürfen, was ſich ihm darbietet. Er hat keine Zeit, die Worte erſt zu prüfen und bedächtig vergleichend auszuwählen. Er muß ferner feſt an ſeiner Gegend hängen, und, indem er die Anſchauung ſeines ganzen Lebens mit in die Sprache hineinträgt, ſeiner partiellen Bildung allgemeine Gültigkeit verſchaffen. So Leſſing, Schiller und Goethe. Sie ſchrieben alle ungenirt in ihrem Dialekte, der ſich dann, gereinigt von äußerlichen Provinzialismen, zum Dialekte der Generation erhob. Heute verſucht man es oft ganz und gar

durch die allerlokalste Sprachfärbung zu zwingen, und gewinnt so allerdings einige sehr starke, frische, oft überraschend schöne Farben, allein zu gleicher Zeit eine so beschränkte Auswahl, daß man nicht viel mehr als einen Baum und ein Bauernmädchen darunter darstellen kann.

Alfieri löste sich los von der französischen Verderbniß. Hätte er nur eine Bühne gefunden, auf der man seine Charaktere begriff und von der aus sich seine Sprache mittheilte! Die aber fehlte ihm. Er vereinsamt und denkt an die Zukunft. Die Gewißheit, für die Unsterblichkeit zu arbeiten, mag aber ein noch so beruhigender Trost sein für den Dichter, wohler ist ihm doch, wenn schon die Mitlebenden ihm die Kränze reichen, mit denen er im Geiste spätere Geschlechter seine Büste schmücken sieht.

Alfieri spricht sich über diesen Punkt sehr offen und resignirt aus. Neun Jahre nach der öffentlichen Darstellung der Cleopatra veranstalteten seine Freunde eine gleiche der Tragödie Virginia. Sie wollten des Dichters Anwesenheit in Turin feiern. Es war auf demselben Theater; der Erfolg noch trauriger für den Autor. Wiederum vollständiger Beifall von Seiten des Publikums, aber letztes Aufgeben vieler Hoffnungen in der Seele dessen, der sie verfaßt. „Von diesem Tage an," sagt er, „nahm meine Enttäuschung über das, was Ruhmerwerben heißt, ihren eigentlichen Anfang; sie hat sich seitdem von Tag zu Tage mehr befestigt. Dennoch werde ich nicht von meinem einmal erfaßten Vorsatze ablassen und bis zu meinem sechzigsten Jahre neue Dichtungen liefern, so gut und so gewissenhaft mir möglich ist, damit ich sterbend einmal die Genugthuung habe, so viel an mir liegt, mir und meiner Kunst gelebt zu haben. Was das Urtheil der Gegenwart anbelangt, so wiederhole ich das traurige Geständniß, daß mir weder an Lob noch an Tadel mehr gelegen ist. Das Lob ist für mich kein Lob, das nicht ein mit guten Gründen versehenes

Urtheil enthält, aus dem der Autor neuen Muth zu erneuten Anstrengungen schöpfen darf, der Tadel kein Tadel, der nicht zum Bessermachen Anleitung giebt. Ich litt eine Todesqual während der Darstellung der Virginia, mehr noch als bei der Cleopatra. Deutlicher spreche ich mich hier nicht aus: wer seine Kunst liebt und stolz auf sie ist, dem ist wohl bekannt was ich empfunden, wer nicht, der würde vergebens mich zu begreifen suchen."

So schwammen seine Dichtungen auf dem Ocean der Literatur umher, wie herrenlose Güter, auf die Keiner Anspruch machte; eine Ernte, die Keiner schnitt, ein Bergwerk, das Keiner ausbeutete. Wer lehrte die Ristori, solches Gold in den öden Sandufern zu finden, zwischen denen die Tragödie Mirra dahin rollt? Es mußte doch von Anfang an darin verborgen liegen! Wir Andern sahen es nicht, weil wir es doch nicht hatten benützen können; dieser Frau aber gelang es, die der Himmel mit der Macht begabte, so zu ergreifen und uns den Jammer eines gequälten Herzens so schön, so tief fühlen zu lassen, als wäre es unser eigenes. Dicht vor ihr saß ich und gewahrte wie sie mich fesselte. Das Schicksal des unglückseligen Mädchens spann sich klar vor meinen Augen ab. Mit dem unbegreiflichen Genusse, mit dem der Mensch dem Verlaufe eines schauderhaften Verhängnisses nachfolgt, erwartete ich den Moment, in dem sie unterliegen sollte.

Die Tragödie Mirra hat mit Ovid's Erzählung kaum etwas mehr gemein als den Namen. Mirra, die Tochter des Königs Ciniro, wird vom Wahnsinn befallen, ihren Vater zu lieben. Sie will sich retten vor diesem Gedanken, dessen Unmöglichkeit sie selbst am tiefsten fühlt, aber der Wahnsinn ist stärker als ihre Kraft. Gezwungen endlich, die Ursache ihres seltsamen Wesens zu bekennen, gesteht sie das Geheimniß und tödtet sich in demselben Augenblick.

Alfieri erzählt, wie er dazu kam, diese Tragödie zu schrei-

ben. Er hatte sich den Stoff nie darauf hin angesehen, da er ihm von vornherein ungeeignet vorkam. „Da fand ich", berichtet er, „in Ovid's Metamorphosen jene glühende und in Wahrheit göttliche Anrede Mirra's an ihre Amme; die Thränen stürzten mir aus den Augen, und plötzlich leuchtete in mir die Idee auf, sie in eine Tragödie zu bringen. Mir schien es, als müsse sie eine der rührendsten, eigenthümlichsten werden, wenn man sie nur so zu führen verstände, daß der Zuschauer selbst allmälig die furchtbaren Kämpfe des entflammten und zugleich kindlichen Herzens der Mirra entdeckte, die viel mehr unglücklich als schuldig, nicht einmal völlig weiß, wie ihr geschehen ist und kaum sich selbst ihre verbrecherische Leidenschaft eingesteht. Kurz, ich schrieb sogleich die erste Skizze in der Weise, daß Mirra alles das, was sie bei Ovid nur beschreibt, vor unsern Augen ausführt, und zwar schweigend und ohne einen Vertrauten zu haben. Ich erkannte nun die gewaltige Schwierigkeit, dieses bedenkliche Schwanken Mirra's ohne weitere Nebenumstände auf fünf Akte auszudehnen. Allein die Schwierigkeit reizte mich, und indem ich von der ersten Skizze zum prosaischen Niederschreiben, dann zur Versificirung und endlich zum Drucke vorschritt, stachelte ich mich selbst immer mehr an, sie zu besiegen. Nun, da sie fertig ist, fühle ich wohl, wie wenig sie überwunden sei, und überlasse es Andern, den Grad, in wie weit es mir gelang, festzustellen."

So in seiner Lebensbeschreibung, die ich indessen nicht allzu peinlich wiedergebe, weder hier, noch wo ich sie sonst anführe. Weitläuftiger läßt sich der Dichter über seine Intentionen aus in dem allgemeinen Gutachten über die sämmtlichen Tragödien, welche er darin einzeln abhandelt. Er vertheidigt die Wahl des Stoffs. Es sei ganz gleichgültig für Mirra's Charakter, daß sie gerade ihren Vater liebe. Jede Mutter würde ohne Gefahr ihre Töchter in diese Tragödie führen können. Es sei nur eine unerlaubte Liebe in ihrem

Herzen, welche sie selbst verdamme. In diesem Kampfe gegen das, was mächtig in ihr ist und was sie nicht besiegen kann, liege das Tragische.

Dies ist unbestreitbar. Alfieri hat mit der Wahl dieses Stoffes nicht nur nicht fehlgegriffen, sondern eine herrliche Tragödie hervorgebracht. Daß er sich nicht abschrecken ließ, ist nicht der geringste Beweis für ihre Güte. Wir freilich sind so daran gewöhnt, Alles auf dem Theater nur faktisch und handgreiflich aufzufassen, daß uns der symbolische Sinn der Poesie fast entschwunden ist. Wir ertragen doch ohne Murren, daß Oedipus seine eigene Mutter heirathe. Wer denkt da wohl an das Thatsächliche? Was wir durch diese That empfangen, ist nichts als die Gewißheit, daß ein ungeheures Verbrechen unschuldigerweise auf die, welche es verübten, eine Schuld häuft, die nur ein grausenhafter Untergang sühnen kann. So müssen wir Mirra's Leidenschaft ansehen; nur empfinden, daß sie unter dem Einflusse einer dämonischen Macht den freien Willen, bei den gewaltigsten Anstrengungen, ihn zu erhalten, Schritt für Schritt aufgiebt und sich dem Verderben in die Arme wirft, dem sie nicht entrinnen kann. In dem Moment, wo das Geständniß mit Gewalt aus ihr herausgerissen wird, durchbohrt sie sich das Herz. Es könnte ihr Bruder sein, den sie liebt, oder irgend eine andere Person, die zu lieben ein Verbrechen ist, und deren Persönlichkeit bei der Tragödie gar nicht in Betracht kommt. Es könnte, was menschlicher wäre, etwa der Feind ihres Vaterlandes sein.

Ein Deutscher Dichter, dessen Charakter, und, wenn wir nicht die äußere, sondern die innere Gestaltung in's Auge fassen, dessen Schicksal mit dem des italiänischen viel Aehnlichkeit hat, Heinrich von Kleist, legte einen ähnlichen Gedanken seiner Penthesilea zu Grunde, welche ich für seine beste dramatische Dichtung halte. Sie ist sehr wenig gekannt. Goethe wollte sie in Weimar nicht aufführen; Kleist nahm das als

die bitterſte Kränkung hin. Ohne eine ganz ausgezeichnete Darſtellerin der Hauptrolle wäre das Stück auf der Bühne allerdings ſo wenig zu ertragen als die Mirra; aber eine Riſtori brächte die junge, ruhm- und kampfbegierige Amazonenfürſtin wohl zur Anſchauung, die plötzlich in ihrem Buſen eine lodernde Flamme für Achill empfindet, denſelben, den zu überwinden und zu tödten ſie ſo ſehr verlangt. Der Kampf der Liebe und des blutdürſtenden Heldenmuths in ihrem Herzen bildet den Inhalt des Stückes. Bald gelingt es ihr, ſich zum alten, raſenden Haſſe aufzuſtacheln, bald unterliegt ſie wieder, rafft ſich empor, ſinkt zu Boden und tödtet endlich den Geliebten, an deſſen Leben das ihre hängt. Keine andere Deutſche Dichtung, die mir bekannt wäre, hat ſolchen heroiſchen Widerſtreit der Gefühle, ſolchen zu nothwendiger Vernichtung führenden Kampf ungezähmter Leidenſchaften. Sie ging mehr als die übrigen aus Kleiſt's innerſter Natur hervor, da ja auch Alfieri durch einen plötzlichen Zwang zu ſeiner Tragödie getrieben ward.

Er hat ihre fünf Akte in einer höchſt künſtleriſchen Steigerung gehalten, und die Riſtori ihn wundervoll darin verſtanden. Ein harmoniſches Anſchwellen vom Beginn des Stückes bis zum letzten Worte lag in ihrem Auftreten, das, ruhig lächelnd beim erſten Erſcheinen, ſo herzzerreißend endete. Und doch, als ſie ſo ſchlank im weißen Gewande, mit der ſanften Bewegung der ſchönen Arme und den grünen Blättern um das Haar, die Bühne betrat, ahnte man ſchon die Stürme, welche folgen ſollten und noch verſteckt in ihrem Herzen ſchliefen, aber man ahnte nicht, wie herrlich der ausbrechende Schmerz ſie begeiſtern würde.

Eines indeſſen geſtehe ich ſogleich ein. Wäre ich ein Italiäner geweſen, der, ſtatt die Sprache zur Noth zu verſtehen, ſie kannte und fühlte, hätte ſie vor einem Parterre von Landsleuten geſtanden, das mehr von ihrer langgewohn-

ten Zauberkraft, ſtatt von bloßer Neugier herangelockt, aufmerkſam und ergriffen ihr Spiel verfolgte, dann wäre mir erſt der höchſte Ausdruck ihres Weſens aufgegangen. Was ſie gab, verlor nur in Momenten den Charakter des Fremden, Ueberraſchenden. In Wahrheit hinreißend war ihr Spiel durchgängig nicht für mich, aber ich weiß, daß ich anders empfunden hätte, wäre ich nur am rechten Orte geweſen.

Es bedarf ein Theater nothwendig eines gebildeten Publikums; beide ergänzen einander. Das unſere war für dieſe Vorſtellung nicht gebildet, und konnte es nicht gut ſein. Ehe man Feinheiten verſteht, muß man ſie erſt zu finden wiſſen. Man kann nicht mit dem einen Auge im Textbuche franzöſiſch leſen, mit dem andern nach der Bühne ſehen, und mit den Ohren das Italiäniſche hören, alles Dreies zu einer Zeit. Und doch ward dies Experiment ſo ziemlich allgemein gemacht. Auch war das Opernhaus viel zu groß. Ich, der ich meinen Platz ganz in den erſten Reihen des geräumten Orcheſters inne hatte, verſtand Vieles nicht, wo ich nur die Bewegung der Lippen ſah. Sie hätte ſchreien müſſen, um ſich hörbar zu machen. Doch ihre Bewegungen ſchienen die Sprache faſt zu erſetzen.

Alfieri vollendete die Mirra im December 1786 zu Paris. Goethe war damals in Italien. Es waren bereits von Alfieri's Tragödien im Druck erſchienen, doch erinnere ich mich nicht, ſeinen Namen oder ſeine Werke in der Italiäniſchen Reiſe gefunden zu haben. 1809 ward ſeine Tragödie Saul, überſetzt von Knebel, in Weimar aufgeführt, 1811 wiederholt. Goethe nennt das Stück mit einigen andern zuſammen und bezeichnet ihren Erfolg mit „gut aufgenommen". Andern Ortes ſagt er jedoch, daß man ſich viel vergebliche Mühe damit gegeben habe. Schiller lernte Alfieri's Tragödien aus einer franzöſiſchen Ueberſetzung kennen. Was er an Goethe über den Dichter ſchreibt, beweiſt, wie ſehr auch ihm das eigentlich dramatiſche Talent auffiel.

Merkwürdig ist der Eindruck, welchen die Aufführung der Mirra auf Lord Byron hervorbrachte. Er schreibt aus Bologna darüber an Murray:

Bologna. August 12. 1819.

I do not know how far I may be able to reply to your letter, for I am not very well to-day. Last night I went to the representation of Alfieri's Mirra, the two last acts of which threw me into convulsions. I do not mean by that word a lady's hysterics, but the agony of reluctant tears, and the shoking shudder, which I do not often undergo for fiction. This is but the second time for any thing under reality; the first was on seeing Kean's Sir Giles Overreach. The worst was, that the „Dama" (die Gräfin Guiccioli) in whose box I was, went off in the same way, I really believe more from fright than any other sympathy — at least with the players: but she has been ill, and I have been ill, and we are all languid and pathetic this morning etc.

Zu diesem Briefe führt Moore in einer Anmerkung die betreffende Stelle aus den Memoiren der Gräfin an. Lord Byron brach in einen Strom von Thränen aus, stand auf und verließ das Theater. Die Schauspielerin, erzählt sie, wußte die Mirra vortrefflich darzustellen, und trotz der schaudererregenden Leidenschaft, als deren Opfer sie auftritt, empfanden wir nur mitleidiges Erbarmen für sie. In Ravenna, bei einer Aufführung des Filippo, einer Tragödie worin Alfieri denselben Stoff behandelt welcher den Inhalt von Schiller's Don Karlos bildet, gerieth Lord Byron in eine ähnliche Aufregung. Thomas Moore machte auf die Aehnlichkeit der Naturen beider Dichter noch einmal besonders aufmerksam und führt ein Sonett Alfieri's an, in welchem er sich selbst charakterisirt, und zwar in einer Weise, welche schlagend auf Byron zu passen scheint.

Heute werden Alfieri's Stücke überall gespielt, die Mirra,

Rosmunda, Ottavia sind glänzende Rollen. Der kraftvolle Athem unabhängiger Kraft, der diese Werke durchweht, macht den Dichter seinem Vaterlande um so theurer. Byron erzählt einen Vorfall, dessen Zeuge er im Jahre 1816 zu Mailand war. Ein Improvisator verlangte ein Thema, und eine Stimme aus dem Publicum rief: die Apotheose Vittorio Alfieri's! Das Haus brach in einen Sturm von Beifall aus, allein die Polizei gestattete die Wahl nicht.

Die Mirra ist die beste Rolle, welche Alfieri geschrieben hat. Er selbst erklärt diese Tragödie für die, welche auf dem Theater am meisten wirken könnte. Jetzt bestätigt der Erfolg seine Ansicht, nachdem er über fünfzig Jahre todt ist. Wie er geahnt hatte, blieb ihm selbst versagt, das zu erleben. Er theilt das Loos nicht Weniger. Mehr noch als dramatische Autoren hatten musikalische gleiches Schicksal. Bach müßte jetzt leben, um manche seiner Sachen zum ersten Mal zu hören wie er sie vielleicht im Geiste klingen hörte. Was erduldete Schubert! Kleist ging daran zu Grunde. Für Goethe's und Lessing's dramatische Werke begann theilweise das Leben auf der Bühne erst lange Jahre nachdem sie geschrieben waren. Solchen Thatsachen gegenüber möchte man die ewig angegriffenen Intendanzen unserer heutigen Theater weniger hart beurtheilen, wenn sie der neuesten Literatur nicht allzu entgegenkommen. Unsere Bühnen aber sind zu prachtvoll, die Einrichtung eines neuen Stückes ist eine zu bedeutende Sache, um Versuche zu gestatten wie Goethe sie sich in Weimar erlauben durfte, wo ein Hoftheater zu seiner Disposition stand, unabhängig vom großen Publikum. Ein durchgefallenes Stück war für ihn kaum ein Verlust, stets eine werthvolle Erfahrung. Ja, er experimentirte geflissentlich, selbst wo er die Erfolglosigkeit voraussah. Beklagten sich die Weimaraner, so übersah er das geflissentlich; in unsern großen Städten ließe sich aber dergleichen nicht mehr durchsetzen.

Das Gute, poetisch Aechte und Wirksame liegt nicht so jedem Auge offen dar, um wie eine vorzügliche Handwerkerarbeit von prüfenden Commissionen erkannt, taxirt und belohnt zu werden, sondern wie es der Zufall (ich brauche das Wort als den Zusammenstoß vieler unberechenbarer Einflüsse) erschafft, muß auch der Zufall oft einem Volke sagen, was es eigentlich besitze. Die Zeit läuft oft in Lumpen herum und glaubt die Schürze nur voll trockener Blätter zu haben, bis ein Rübezahl kommt und ihr die Augen öffnet, daß es lauter Gold war. So ging es uns einst mit Shakespeare, den jetzt Jeder kennt und Jeder ziemlich versteht. Es gab Zeiten, wo keine Seele nach ihm fragte, auch als er bereits übersetzt war. Es mußten erst die rechten Leute kommen, welche seinen Namen auf ihre Fahne schrieben und emporhoben.

Alfieri kannte aus eigener Anschauung beide Bühnen, die französische sowohl als die englische. Auch blieben gute Rathschläge nicht aus, welche ihn auf eine wie die andere hinwiesen. In seinen Werken ist ein langer Brief seines Freundes Ranieri di Calsabigi zu finden, worin er strenge beurtheilt und auf die Schönheiten der französischen Tragiker, besonders aber auf die Shakespeare's hingewiesen wird. Er antwortet ablehnend. Er kenne diese Werke aus persönlicher Erfahrung; er habe sich nicht über sie ausgelassen, weil Tadeln nicht Bessermachen sei, das letztere jedoch habe er stillschweigend versucht. Sei es ihm nicht gelungen, so werde nach ihm ein Anderer glücklicher sein, für den er dann wenigstens das Gitter durchbrochen habe. Indem er diese Meinung ausspricht, scheint der Dichter nicht die italiänische Bühne als eine abgeschlossene, sondern die Tragödie an sich, als allgemeine Kunstform vor sich zu sehen. Bei dieser Gelegenheit läßt er nun einen Abriß der Grundsätze folgen, welche ihn bei der Erreichung des ihm vorschwebenden Ideales leiteten.

Die Tragödie soll in fünf Akte eingetheilt sein. Jeder

ſoll das Sujet allein zum Inhalt haben; der Dialog nur von den handelnden Perſonen, nicht von bloßen Rathgebern oder zuſchauenden Theilnehmern geführt werden; der Gang des Stücks vorwärts eilen, ſo viel es den Leidenſchaften, welche alle ihr beſtimmtes Maaß von Ausdehnung verlangen, zuträglich iſt; das Ganze einfach ſein, ſo viel es die Kunſt geſtattet, das Colorit düſter und wild, ſo weit es die Natur zugiebt. „Das iſt die Tragödie," ſchließt er, „welche ich, wo nicht zum Ausdruck gebracht, ſo doch vielleicht angebahnt, gewißlich aber in dieſer Weiſe zum erſten Mal aufgefaßt habe."

Man fühlt ſogleich den Antheil der perſönlichen Stimmung bei der Aufzählung dieſer Momente. Das Wilde und Düſtere (tetro, feroce) iſt nur individuelle Neigung des Dichters. Die übrigen Forderungen ſind nicht neu. Racine ſowohl als Voltaire arbeiteten ſo ziemlich nach ihnen. Auch einige von Corneille's Tragödien, und dieſe einzelnen vielleicht mehr als irgend andere, entſprechen dieſem Ideale. Im Ganzen aber hielt ſich letzterer an keine beſchränkenden Gedanken, ging vom Einfachen zum Verwickelten über und kehrte ſich nicht an die Regeln, welche ihm die Gelehrten aufdringen wollten. Der Stoff allein beſtimmte die Geſtalt ſeiner Werke. Ja, er ging ſogar von Grundſätzen aus, welche einem puriſtiſchen Ohre ziemlich verwerflich klingen möchten. „L'attachement de l'auditeur," ſagt er, „à l'action présente ne lui permet pas de descendre à l'examen sevère de cette justesse, et ce n'est pas un crime que de s'en prévaloir pour l'éblouir, quand il est malaisé de la satisfaire." Man ſieht, Corneille war ein praktiſches Genie, welches ein Publikum und nicht bloß ein Gewiſſen mit idealen Forderungen zu befriedigen hatte. Er gab ſich im Momente wie er am beſten konnte. Aber auch der, der nur darauf ausgeht, ſeine Seele ganz in ſeine Werke zu legen, kann ſich an keine Form binden, zumal heute nicht mehr, wo längſt keine Form mehr beſteht Ein Akt, zwei,

drei, fünf können die richtige Zahl sein, es hängt vom Umfange der Handlung ab. Es giebt für den Dramendichter, scheint mir, nur Eine Regel, das ist die, dem Schauspieler Gelegenheit zu bieten, in einen Strom sich steigernder Gefühle hinein zu kommen. Der Rest hängt von des Dichters persönlicher Begabung ab.

Alfieri's Ideal, eine Art spartanischer Gesetzgebung für die Tragödie, ist nichts als ein individueller Versuch, Formen in die Poesie einzuführen und ihrer Unbeständigkeit ein Ende zu machen, wie die Communisten das fluctuirende Schicksal der Völker in ihren Phalanstères gefangen zu halten hofften. Hätte er sich jemals von der Stimmung eines mächtigen Publikums getragen gefühlt und seinen Ehrgeiz auf den nächsten frischen Wiesen zur Weide führen dürfen, statt sich resignirt und einsam auf eine blühende Zukunft zu vertrösten, so hätte er gewiß seine Ansichten gelindert und dem Geiste des Tages geopfert was ihm zum Opfer fallen muß. So aber ist seine Form strenge eingehalten überall. Trübes Licht fällt auf seine Gestalten, ein monotoner Dialog enthüllt ihre Gedanken, und ein despotisches Geschick reißt die Fäden ab am Ende der Tragödie. Mirra's Mutter hatte die Venus beleidigt und diese dafür die Tochter mit dem Wahnsinne gestraft, an dem sie untergeht. Danach müßte die Königin eher als Mirra die tragische Person sein. Die ganze Idee ist heidnisch, Eins mit der der antiken Tragödie, welche eine Familie voraussetzt, die den Göttern gegenüber als ein Individuum dasteht. Beleidigt eines ihrer Mitglieder den Himmel, so sind sie alle schuldig und müssen untergehen, wie der ganze Körper von Kopf bis zu den Füßen für den Mord vernichtet wird, den die eine Hand nur verübte. Nach solchen Prämissen ist Mirra's Unterliegen gerechtfertigt, nach unserem Gefühl nimmermehr. Wir stehen Jeder für sich der höchsten Gerechtigkeit gegenüber; eigene Schuld nicht einmal und wäre es

die ungeheuerſte, ſchließt die Nothwendigkeit rettungsloſen Unterganges für uns in ſich, geſchweige denn fremde. Wo bei den Alten der Zwang des Schickſals zu Boden ſchlägt ohne Wiedererhebung, da beginnt bei uns die Macht des eigenen Willens, dem ſelbſt das Schickſal ſich fügen muß. In dieſem Sinne iſt uns die Tragödie Mirra fremd, wie uns die alten Tragödien fremd ſind. Wie hoch ſteht aber dieſe Auffaſſung des Schickſals über der einſt durch das Werner'ſche Stück zur Mode gemachten Benutzung der finſtern Mächte, die man als zufällige deſpotiſche Laune da anbrachte, wo den allerwillkürlichſten Ereigniſſen durch eine im Hintergrund lauernde myſtiſche Nothwendigkeit Berechtigung verſchafft werden ſollte. Bei Alfieri iſt das Schickſal wirklich die finſtere Gewalt, welche die tragiſchen großen Thaten hervorruft, durch die die menſchliche Natur das Aeußerſte ihrer Kräfte anzuſpannen gezwungen wird, bis auf die vergeblichen Kämpfe ein Untergang folgt, der uns die Wahrheit an's Herz legt, daß mit den Göttern nicht zu ſtreiten ſei. Eine ſolche Macht hat mit den Kleinigkeiten menſchlicher Verhältniſſe nichts zu ſchaffen.

Im erſten Akte der Tragödie ſehen wir Mirra noch nicht auftreten. Es ſind nur zwei Scenen; die Verſe die gewöhnlichen versi bianchi, nach denen ſich einſt das engliſche Versmaaß bildete, dem wir endlich unſere reimloſen Jamben verdanken. Die Königin Cecri und Mirra's Amme Euriklea eröffnen die Scene. Die Amme beſ wört ihre Gebieterin, die Vermählung ihrer Tochter mit dem Prinzen Pereo, deren feſtgeſetzter Tag gekommen iſt, hinauszuſchieben, denn die Furcht allein vor dieſer Verbindung könne den unerklärlich traurigen Zuſtand Mirra's herbeigeführt haben. Die Königin erwidert, ihre Tochter habe ihren zukünftigen Gemahl aus eigener Wahl erleſen, und was nun ihr Herz ſo unruhig mache, ſei nichts als eine natürliche Bangigkeit. Euriklea widerſpricht. Mirra liebe freilich keinen Andern, aber Liebe ſei es überhaupt

nicht was sie beängstige, ein tiefer liegendes, unausgesprochenes Leiden müsse an ihrem Zustande Schuld sein. Schon ehe sie Pereo sich verlobt, habe das in ihr gelegen und die heutige Vermählung würde ihr Tod sein. Cecri in Verzweiflung weiß keine Auskunft und wendet sich betend an die Göttin, unter deren Schutz das Reich ihres Gemahls steht.

Die Amme ist gegangen, der König Ciniro tritt auf. Er wisse nun Alles, Euriklea habe es ihm gestehen müssen. Sein Kind sei ihm mehr werth als diese Verbindung; er wolle sie lösen. Um ihretwillen sei er zu jedem Opfer bereit. Die Königin solle zu Mirra gehen, und diese, ohne Furcht ihm zu mißfallen, die Wahrheit eingestehen. Er selbst wolle von Pereo zu erfahren suchen, ob er sich von Mirra geliebt glaube. Mit diesen Entschlüssen trennen sich beide.

Es sind nur 250 Verse. Nicht eine Sylbe könnte man streichen als überflüssig. Einen Auszug geben, hieße fast einen Auszug des Auszugs machen. Die Sprache entbehrt allen Schmuckes; die Personen reden einfach und beinahe bürgerlich vernünftig. Sie bleiben diesem Charakter auch durchweg getreu, und ich kann nicht begreifen, wie man von so vielen Seiten der Tragödie den Vorwurf von Unnatur machen konnte. Eine ungeheure Leidenschaft, ein junges, unschuldiges Mädchen wie eine Krankheit befallend, die sie sich selbst zum Abscheu macht und keinen menschlichen Vertrauten duldet: daß dergleichen sich in furchtbarer Weise äußern müsse, wer wird das nicht erwarten? Der Verlauf dieser Dinge ist vielmehr ein so naturgemäßer, daß ich Jeden, der in eigener Erfahrung Scenen der Verzweiflung erlebt hat, fragen möchte, ob ihm diese nicht bei weitem unnatürlicher vorkommen, wenn er sie mit dem hier Geschehenen vergleicht? In der Tragödie ist es nur ein Gefühl, das den Sturm hervorbringt; es wird immer eine Richtung innegehalten, in welcher das wider-

ſtrebende Fahrzeug fortgeriſſen wird; im gewöhnlichen Leben jedoch iſt das eben die ſchrecklichſte Erfahrung, daß bei den tiefſten Erſchütterungen die kleinlichen Nebengedanken niemals ganz und gar zu Boden ſinken, (nur ſehr edle Naturen machen eine Ausnahme) und daß ſie auf ſo grauſam ironiſche Weiſe hörbar mit das Wort führen. Da würde der nichts als Unnatur zu ſehen glauben, der es nicht erlebte. Deshalb widerſtrebt es auch auf ſo unverſöhnliche Weiſe der Kunſt, das Wirkliche darzuſtellen, und wo dies der Geſchicklichkeit gelang, macht es ſchaudern ſtatt mit menſchlicher Rührung zu ergreifen.

Ueberhaupt, Männer wie Alfieri ſind nicht unnatürlich. Weniger verſtändlich werden oft bedeutende, aber in einſeitigen Gedankenſtrömungen befangene Männer. Wo ſo viel Wahrheitsdrang, ſolche Charakterfeſtigkeit ſich mit ſo ernſthafter Verfolgung hoher Zwecke vereinigt, bedenken wir uns billig, ehe wir einen Vorwurf erheben, welchen die Schwäche allein zu verdienen pflegt. Unnatur iſt eine Maske, hinter der ſich Unfähigkeit verbirgt. Verlegenheit, die keck auftritt, Kälte, die ſich in warmen Worten giebt, Dummheit, die den Mantel tiefen Bedenkens umhängt, Talentloſigkeit, welche ſich hinter myſtiſchen Phraſen wohl verſteckt glaubt, comödienhafte Intriguen mit Charakteren in tragiſchem Aufzuge, das ſind unnatürliche Dinge. Aber wenn wir den König Lear betrachten, wo Wahnſinn und Blut die Scene erfüllen, ſo iſt das nur der Ausbruch unbändiger Naturen, welche das künſtleriſche Maaß an vielen Stellen faſt überſchreiten, Unnatur iſt es niemals. Die Mirra, rein künſtleriſch genommen, iſt im Gegentheil beinahe zu einfach, zu natürlich, nicht anders als die übrigen Tragödien Alfieri's.

Durch den Titel des Stücks im Allgemeinen über ſeinen Inhalt unterrichtet, haben wir im erſten Akte erfahren, daß Mirra, um ihre verbrecheriſche Leidenſchaft zu erſticken, den Entſchluß, ſich zu vermählen, gefaßt hat, daß der

Tag der Feierlichkeit gekommen ist, und daß sie nun, statt ihre Kraft fest zusammen zu halten, immer weniger ihren Wahnsinn zu überwinden Macht besitzt. Den zweiten Aufzug eröffnet die erwartete Unterredung des Königs mit Pereo, welcher eingesteht, daß ihn seine Verlobte kalt und mit Zurückhaltung behandle. Edelmüthig setzt auch er seine Wünsche denen Mirra's nach und will es von ihr selbst abhängen lassen, ob er zurücktreten solle. Ciniro sieht seine Tochter kommen und geht, um die beiden allein zu lassen.

Sie tritt auf, ihr erster Blick eilt ihrem davon gehenden Vater nach.

Ei con Pereo mi lascia! . . . Oh rio cimento!
Vieppiù il cor mi si squarcia —

So ruft sie schmerzlich aus und schreitet langsam die Bühne hinab. Pereo redet sie an. Er beschreibt ihr eigenes Benehmen und bringt in sie, sich ihm zu entdecken. Was sie verlange, werde er thun; sie solle sagen, ob sie ihn verabscheue. Ruhig sucht sie seine Bewegung zu beschwichtigen. „O Prinz, deine Liebe zu mir malt dir zu groß und zu heftig was ich leide, deine aufgeregte Phantasie drängt dich über die Grenzen hinaus dessen was wahr ist. Welche Sprache führst du so plötzlich? Was bedeuten deine Worte? Unerwartete Dinge sagst du mir, keine, die ich gern höre, mehr noch, keine, die begründet sind. Was kann ich dir erwidern? Heute sollen wir vermählt werden, ich bin bereit zu erfüllen was ich gelobte, und der, den ich mir erwählte, zweifelt an mir? Wahr ist es, daß ich vielleicht nicht froh erscheine, nicht so sehr als ich wohl sein müßte, da ich einen solchen Gemahl erlange wie dich; aber manchmal ist die Traurigkeit eine Mitgift der Natur, und wer sie in sich trägt, vermag nicht gut sie zu erklären. Manchmal verdoppelt sie hartnäckiges Fragen, ohne dennoch ihre Quelle zu ergründen."

Sie redet sanft. Einmal lächelt sie gleichgültig, da wo

ſie ſagt, daß Traurigkeit wohl manchmal Natur ſei; man fühlt, ſie möchte ihn überreden, daß er ſie nicht mehr mit ſeinen Fragen quäle. Sie willigt in alle ſeine Wünſche, aber nicht, um glücklich zu werden, oder um ihn glücklich zu machen, ſie denkt nur, wie ſie ihrem Unheil entfliehe; was liegt ihr an dem, was Pereo von ihr denkt?

Er aber durchſchaut dieſe Abſicht, ihn nur zu beſchwichtigen, die Frage zu umgehen ſtatt Sicherheit zu gewähren. Lieben könne ſie ihn nicht, antwortete er; daß ſie ihn liebe, dies zu bewirken, beſitze er die Macht nicht, wohl aber ſtehe es bei ihm, zu verhindern, daß ſie ihn verachte. Er ſehe es wohl, ſie wolle ſich losmachen von ihm, aber die Scham, treulos zu erſcheinen, halte ſie zurück, das einzugeſtehen was wahr ſei. Er aber werde es nicht dulden. Ihrem Irrthum ſolle ſie nicht zum Opfer fallen. Er wolle ihr zeigen, daß er doch vielleicht ihrer Liebe würdig geweſen ſei, denn er verweigere es, jetzt ihre Hand anzunehmen.

Das erregt ſie, es wird ihr bange vor dem, was eintritt wenn ſie in ihres Vaters Hauſe bleibe, und ſie wendet Alles an, ſich den Gemahl zu erhalten, der ſie allein retten kann. „Warum macht es dir Freude," ruft ſie, „mich zur Verzweiflung zu bringen?" — Wie ſie fröhlich ſein könne, fragt ſie ihn, wenn er ſo auf ſie verzichte? Ob das nicht an ihrer Trauer Schuld ſein könne, daß ſie ihre Eltern verlaſſen müſſe, in ein fremdes Land gehe und ihre Heimath wechsle? Sie ſchwört ihm, es gereue ſie nicht, ihm anzugehören. An ihm ſei es, ſie nur deſto mehr zu lieben deshalb, ſie nicht an ihre Traurigkeit zu erinnern. Ob er glaube, daß ſie ihn nicht zu ſchätzen wiſſe? Niemals würde ſie einen andern Gatten wählen. Sie denkt dabei an ihren Vater. „Heute," ſagt ſie, „werden wir verbunden, heute noch beſteigen wir das Fahrzeug und verlaſſen auf ewige Zeiten mein Vaterland."

„Was ſagſt du?" ruft Pereo ſtaunend aus; „wie wechſeln

deine Gefühle so plötzlich? So große Trauer erweckt es in dir, dein Vaterland und deine Eltern zu verlassen, und nun so rasch dich losreißend, willst du —?"

Sie unterbricht ihn. Gewaltsam hatte sie sich in diesen Entschluß hinein gestürzt, von dem sie Rettung hoffte, dann, mitten in ihrer Fassung, ihrer Stärke fällt ihr ein, von wem sie sich trennen soll; die unglückselige Leidenschaft überwältigt alle Verstellung. „Ja!" schreit sie schmerzlich auf, „ich will es! . . . auf ewig ihn verlassen — um zu sterben — vor Sehnsucht!"

Pereo hört erschreckt diesen Ausbruch ihrer tiefsten Gefühle. „Dein Schmerz hat dich verrathen," ruft er aus, „aber ich schwöre dir, niemals werde ich das Werkzeug sein, das dir den Tod giebt!"

Rasch aber neue Kraft gewinnend, will Mirra ihn dennoch wieder beruhigen. Sie sei nun gefaßt; sie werde den Abschied ertragen. — „Nein!" antwortet er fest, „ich bin die einzige Ursache deines Leidens: wie ich hier stehe, lasse ich deine Eltern wissen, daß ich auf deine Hand Verzicht leiste!"

Vergebens sucht sie ihn zu halten. Euriklea kommt; in ihre Arme wirft sie sich verzweiflungsvoll. Die Amme bringt in sie, sich ihr anzuvertrauen. Sie will es, aber es ist ihr unmöglich. Jammernd verlangt sie von ihr den Tod. „Wohlan!" ruft sie endlich, „willst du meine Bitte nicht gewähren und soll ich hier nicht sterben, so wirst du bald aus Epirus die Botschaft vernehmen, daß ich meinen letzten Seufzer ausgehaucht habe. Jetzt glaubt die Amme sicher zu sehen, daß die Vermählung wirklich das Furchtbare sei, das sie erschreckt, aber Mirra beschwört sie, Alles seinen Gang gehen zu lassen. Sie möge nicht so genau nehmen was sie gesagt, es tröste sie schon, vor ihr rückhaltslos ihrem Schmerze sich hingeben zu dürfen, sie sei getröstet, sie wolle zum Altar gehen und den Abschied überwinden, welcher ihr allein so schrecklich erschienen wäre.

Dies der Inhalt des zweiten Aktes. Jeder Satz, jeder Schrei fand im Spiel der Ristori seine Bewegung und seinen Ausdruck. Der Kampf zwischen dem unsäglichen Verlangen, sich auszusprechen, und der Scheu, welche die Worte immer wieder erstickt, das Unterliegen und sich Vergessen, und dann wieder der Versuch, auf der Stelle zu beschönigen was die Verzweiflung herauspreßte — das darzustellen bleibt für Jeden, der der Aufgabe nicht völlig gewachsen ist, eine unmögliche Sache. Ist darum aber diese Scene weniger tief empfunden weil nur ein Genie sie zur Anschauung bringen kann? Wird der Zuschauer deshalb weniger erschüttert, weil ihn etwa die Reflexion störte, daß nur diese einzige Frau vielleicht einen solchen Conflikt aufzufassen und würdig wiederzugeben verstand? Gewiß, in den Händen mancher, selbst ausgezeichneten Schauspielerin würde diese Scene gräulich, unsinnig, unwahr geworden sein; ja, den meisten Lesern, deren Phantasie bei der Lektüre nicht zu ergänzen weiß, was bei jeder dramatischen Dichtung ergänzt werden muß: das Spiel, die unaufhörliche Begleitung der Worte durch Handlung, muß freilich der Gedanke aufsteigen, es sei unmöglich dergleichen zu spielen. Da es nun aber möglich war, und so schön, so rührend, soll da nun mit Gewalt so geschlossen werden, als hätte die Ristori durch ihr herrliches Spiel eine abgeschmackte, unnatürliche Arbeit genießbar gemacht? Nein, sie hat nichts gegeben, was nicht in dem Stücke lag, aber sie allein fand es und so konnte sie allein es darstellen. Wäre dem anders, so würde gerade durch ihre unübertreffliche Leistung die Schwäche der Dichtung erst recht zu Tage gekommen sein. Wem aber Leidenschaft überhaupt Unnatur ist, wer höchstens weinerlich gerührt werden oder in Ironie gerathen kann, für den sind solche Dichtungen nicht geschaffen. Ein brennender Vulkan ist nicht dazu da, um einen Topf mit Essen daran zu kochen, ein Ofen in der Stubenecke wärmt ein paar kalte Hände besser als alle

Gluthen der Sonne, die hinabsinkt, und eine Laterne in der Hand zeigt oft besser den Weg als die Millionen Sterne, die so unnütz vom Himmel leuchten. Ein Stern aber, der durch zerrissene Wolken leuchtet, kann dem Auge, das thränenvoll hinaufblickt, tröstender sein als aller Glanz der Erde, in dem es sich einsam sieht. Alfieri kann zu einfach, zu wenig überraschend in den Wendungen, zu arm an Schmuck der Rede sein; aber was gehörte dazu, um nur die Idee einer solchen Scene zu fassen und sie dann nicht noch als unmöglich zurückzuweisen! Ein unschuldiges, unerfahrenes Herz, belastet von einem furchtbaren Gedanken, von dem es fühlt, daß er es langsam vernichten wird, und das dem einzigen Wesen, dem es sich vertrauen dürfte, dennoch nicht vertraut aus Abscheu, nur dem Gedanken Worte zu geben!

Im folgenden Akte versuchen Cecri und Ciniro Mirra zum Reden zu bringen. Man fühlt, wie sie sich schon ängstlicher windet. Ihr Vater redet ihr liebreich zu, sie will ehrerbietig sein und nennt ihn Herr und König. Vorwurfsvoll zärtlich fragt Ciniro sie, ob er nicht ihr Vater sei, warum sie sich ihm nicht anvertraue? Sie weicht aus, nach dieser Seite, nach jener, es lockt sie unwillkürlich zu ihm, aber sobald sie es gewahr wird, schaudert sie zurück. Weinend liegt sie in ihrer Mutter Armen, lehnt die Stirn auf ihre Schulter und verspricht noch einmal heilig, vollbringen zu wollen was ihre Eltern verlangen. Sie geht, die beiden bleiben allein. Cecri gesteht ihrem Gemahl, wie sie fürchte, daß Mirra's Leiden eine Rache der beleidigten Göttin sei, welche sie im Stolz auf ihrer Tochter Schönheit gering geachtet habe. Sie hoffen auf die Zukunft. Pereo tritt zu ihnen und vernimmt freudig aus ihrem Munde, daß Mirra die Seinige werden wolle.

Die erste Scene dieses Aktes ist die erste, in welcher das Spiel der Ristori wahrhaft fesselnd wird. Ihre Mimik erhebt

sich zu solchem Ausdruck, daß sie fast allein den Inhalt der Worte verständlich machen würde. Wie spricht sie aber ihre schöne Sprache! wie rein, wie deutlich, wie wohlklingend, auch im wildesten Affecte! Kein Wort geht verloren, nachschreibend könnte man das Stück wiederherstellen wie es gedruckt steht. Auch die übrigen Mitglieder der Truppe bestreben sich, so zu sprechen. Bei allem Eifer, ihre Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, lassen sie stets dem Worte des Dichters den höchsten Rang. Ohne dies ist eine Tragödie nicht denkbar. Wo die Verse zur Conversation herabgewürdigt werden, muß die Würde, der Reiz und die dichterische Kraft der Sprache verloren gehen. Dieser Grundsatz war bei Goethe's und Schiller's Leitung des Weimaraner Theaters maaßgebend. Bei uns ist aber heute diese Achtung vor dem Worte des Dichters so sehr verschwunden, daß nicht nur das nicht Behagende ohne weiteres ausgelassen wird, sondern, wenn man auch dies übersehen wollte, der Rest durch Versetzung und Austausch der Worte häufig eine Gestalt gewinnt, welche mit dem Texte nicht viel Aehnliches hat.

Zur Zeit, als die französische Tragödie noch in voller Blüthe stand, war in dieser Hinsicht das Gehör des Publikums so geschärft und so feinfühlend, daß eine geringe Veränderung, ja nur die falsche Betonung eines einzelnen Wortes bemerkt und gerügt ward. Wie damals Rollen studirt wurden, darüber erstaunt man, wenn man einzelne Züge mitgetheilt findet. Als Lekain bereits der erste Schauspieler Frankreichs war, schrieb Voltaire, dessen Unterweisungen er seine ganze Laufbahn verdankte, die Tragödie l'Orphelin de la Chine, und theilte ihm darin die Rolle des Gengischan zu. Lekain studirt sie auf das Sorgfältigste ein. Um seiner Sache ganz gewiß zu sein, reist er nach Ferney. Die Vorlesung wird anberaumt. Voltaire hört ihn an und wird so entrüstet, daß er (wenn ich mich recht erinnere) *) Lekain mitten im Lesen

*) Siehe Lekain's Memoiren.

unterbricht und den Saal verläßt. Er verweigert sogar, den Schauspieler nur zu sehen, und dieser ist nach einigen Tagen im Begriff, tiefbetrübt wieder abzureisen, als im letzten Momente der große Mann sich zu capituliren geneigt zeigt. Nun erklärt er ihm die Rolle, wie er sie gedacht hatte, und Lekain gesteht bewunderungsvoll ein, daß er sie jetzt erst begreifen gelernt habe. Und das geschah ihm, als er längst mehr als die ersten Stufen seines Ruhmes hinter sich hatte. Wie man heute vielleicht noch Opern einstudirt, wo jeder Ton der Mühe werth ist, so mühevoll suchte man beim gesprochenen Schauspiel damals den Beifall der Kenner zu erreichen. Es ist nicht leichter, gut zu reden, als gut zu singen, jenes aber so sehr heute bei uns vernachlässigt, daß man es zu den Seltenheiten zählen muß.

Die Nationalität mag zum Theil daran Schuld sein. Es wohnt den romanischen Völkern ein Wohlgefallen am bloßen Klange ihrer Sprache inne, welches wir nicht in solchem Grade theilen. Diesem Mangel verdanken wir vielleicht, daß wir den Betrug leichter merken, wo Gedankenlosigkeit sich in prahlende oder süße Worte kleidet. Wir besitzen nur wenige Dichtungen, in denen die Harmonie des Ausdruckes völlig der des Gedankens entspräche. Gefühl, Leidenschaft allein, das bloße Feuer genügt jenen Völkern, wo wir noch unbefriedigt auch das zu sehen verlangen, was von den Flammen beleuchtet wird! So scheinen uns die Verse Corneille's und Racine's, die Alfieri's und Anderer inhaltsleer, lauter Sterne am schwarzen Himmel, die weder leuchten noch Wärme geben. Wir legen die Gluth dessen, der sie ausspricht, nicht unwillkürlich hinein. Sie geben nur das Centrum, wir verlangen auch die Strahlen. Das macht bei uns erst den Dichter, daß er unendliche Strahlen giebt und die Sonne nur ahnen läßt, in der sie alle zusammentreffen. Ihr Licht ist uns zu farblos grell, jene aber ertragen sie. Ein Bild, ein Vergleich, ein Gedanke, der uns erst entzündet, wird ihnen im Gegentheil zu erkältender, ab-

lenkender Reflexion. Deshalb erschienen den französischen Tragikern die italiänischen Concetti der alten Schule, welche Shakespeare nachahmte und nach ihm jetzt alle Dichter mit germanischem Blute in den Adern kaum entbehren können, so unerträglich, daß der leiseste Verfall in diese Manier ein Vorwurf war. Unsere Poesie ist die des Geheimnisses, sie wendet sich an die Jugend, die die Dinge noch nicht ausspricht, schüchtern die Blicke auf das lenkend, was sie ahnt, aber niemals erfahren hat.

So dichtete Alfieri nicht. Seine Natur gestattete ihm nicht, eine Sache anders als beim rechten Namen zu nennen. Wenn irgend etwas bei ihm zur Manier ward, so ist es die ängstliche Sorgfalt, sich nicht zu schonen, nichts zu umschreiben oder im einseitig vortheilhaften Lichte darzustellen. Während aber bei Rousseau die Selbstanklage zu einer Art Genuß wird und sich ein wenig mit den süßen Tropfen des Hochmuths beträufelt, mit denen so mancher seine Reue und Zerknirschung zu wohlschmeckenden Gerichten appretirt, hat Alfieri's Art, über seine Irrthümer zu reden, etwas von der pedantischen Weise, mit welcher Lehrer manchmal die Entwicklung ihrer Zöglinge darlegen. Er ist kalt dabei. Er bespricht seine Laufbahn wie ein zu hohen Würden erhobener Mann sein ehemaliges Dasein bis zum Punkte seiner Erhöhung darstellen würde, milde, wahr und als beträfe es einen Andern. Alfieri ging innerlich stets bergan; so war jede Stufe der Vergangenheit ein überwundener Standpunkt. Byron gleicht er darin, daß er den höchsten Respect vor sich selbst und zugleich den Zwang einer Demuth empfindet, von der sich überragende Naturen nicht losmachen können. Beide finden für dieses Gefühl den rechten Ausdruck nicht. Sie waren unabhängig in jeder Weise, dünkten sich als alte Edelleute in gleichem Range mit den Erhabensten und verachteten das reale Publikum, wo sie mit ihm in Collision kamen; vor einem idealen aber beugten sie

ſich, ohne es leider jemals zu finden. Auch darin liegt der Grund von Alfieri's vornehmer, abgeriſſener Art, ſich zu geben. Von den Thränen aber, die er plötzlich vergießen mußte als er Mirra's Geſtändniß im Ovid las, davon läßt die Riſtori eine Ahnung in uns aufſteigen, wenn ſie ſeine Verſe ſpricht:

Sì; pienamente in calmo ormai tornata,
Cara Euriclea, mi vedi, e lieta, quasi,
Del mio certo partire.

Mit dieſen Worten der Königstochter beginnt der vierte Akt. Ruhig und ſiegesmuthig tritt ſie auf, um mit Pereo zum Altare zu gehen. Die Amme will kaum an dieſe Sinnesänderung glauben. Sie fängt an zu klagen, daß ſie nicht einmal Mirra begleiten dürfe; warum ſie ſo hart zurückgeſtoßen werde? Pereo tritt zu ihnen. Mirra empfängt ihn faſt zärtlich. Es erſcheinen die Prieſter, und ein Chor von Knaben und Mädchen zieht auf. Der König und die Königin kommen, die Ceremonie nimmt ihren Anfang. Mitten unter den Geſängen und Gebeten aber ergreift der alte Wahnſinn das Mädchen. Die Amme bemerkt es zuerſt, dann die Königin. Die Geſänge dauern dort. Plötzlich erträgt es die Gequälte nicht länger und unterbricht die heilige Handlung. Wahnſinnig ſchreit ſie auf, alle Furien und Erinnyen fühlt ſie in ihrem Buſen lebendig, und als die Menge ſie umringt, fragt ſie jammernd, ob ſie ſchon vermählt ſei? „Du biſt es nicht", ruft Pereo, „und niemals wird das geſchehen!" Er geht. Die Andern verlaſſen ſie gleichfalls. Mirra ſteht zuletzt mit ihrer Mutter allein auf der Bühne, während auch Ciniro im Streit zwiſchen Zorn und Mitleid gegangen iſt.

Es iſt ihr unmöglich, auf die liebevolle Zurede der Mutter zu antworten, wie ſie ſollte. Scham und Verzweiflung ſchließen ihr Herz zu und, was der Dichter wie die Darſtellerin beide gleich meiſterhaft durchfühlen laſſen, eine unbewußte Eiferſucht erfüllt ſie! Sie kann ihrer Mutter nicht in die Augen blicken.

Sie verlangt den Tod von ihr. „Eher würde ich mich selbst tödten", ruft die Frau, „ehe ich das thäte! Dein Leben will ich bewachen, so lange in mir noch Leben ist!" Dieser Gedanke, ihre Mutter, deren bloßer Anblick ihr die furchtbarsten Gewissensqualen bereitet, an sich geheftet zu sehen, bringt Mirra zum Aeußersten. „Wachen über meinem Leben willst du? daß ich dich vor mir sehe, täglich und zu jeder Stunde? du ewig vor meinen Augen? — Ach, eher sollen meine Augen in ewige Finsterniß begraben sein — mit den eigenen Händen will ich sie mir aus den Höhlen reißen!"

Die Königin schaudert zurück. „Ich also bin dir verhaßt?" fragt sie. — Was hätte eine Schauspielerin wie die Ristori in diese Frage legen können! — „Ja du", schreit die andere auf, „du, die erste, einzige, unaufhörliche Ursache meiner Leiden, die mich vernichtet!" — Aber nur ein Blick auf ihre Mutter, die im jammervollsten Schrecken dasteht, und sie fühlt, welch ein Verbrechen ihre Worte waren. Rührend bittet sie um Verzeihung und wirft sich, erschöpft in Thränen ausbrechend, in die Arme, die sich ihr entgegenstrecken.

Dieser Schluß ist außerordentlich schön. Alfieri glaubt den Zug vertheidigen zu müssen, daß Mirra sich sogar gegen ihre Mutter wendet und einen Augenblick in ihr nur die Nebenbuhlerin sieht. „Ich war lange zweifelhaft", sagt er, „ob diese Stelle bleiben dürfe, allein ich konnte nicht anders. Jedermann wird fühlen, wie nicht Mirra in diesem Momente, sondern die furchtbare Macht aus ihr spricht, der sie verfallen ist." Dieser Vertheidigung bedurfte es nicht. Die Wahrheit der Wendung ist handgreiflich. Die Liebe ihrer Mutter ist ein so grausamer Vorwurf für sie, daß sie, nur um seine Qual abzuschütteln, sich zwingt, in der Königin die Ursache ihres Unglücks zu erblicken. Kaum aber sind ihr die Worte entflohen, deren Echo auf der Stelle zu ihr zurückkehrt, so wird sie wieder zu dem armen gemarterten Kinde, das hülflos bei

der Schutz sucht, die es eben noch von sich stieß. Mir scheint die Scene sehr großartig, und sie muß es wohl sein, da sie nach den erschütternden Auftritten während der Vermählung in voller Kraft eine Steigerung des tragischen Effectes ist. Der Umschwung am Ende rührt zu Thränen, weil er so unglaublich wahr und aus den tiefsten Gefühlen des Herzens gewebt ist.

Alles jedoch übertrifft der letzte Akt, welcher nur eine einzige Scene enthält, in welcher Mirra ihrem Vater allein gegenüber, von ihm gedrängt, daß kein Entrinnen mehr möglich ist, endlich die Ursache ihrer Leiden entdeckt und sich dann mit eigener Hand das Herz durchsticht. — Wie Ciniro dasteht und ihr das Leben ruhigen Glückes beschreibt, das sie an ihres Gatten Seite gefunden hätte; wie sie ihn anhört, träumerisches Lächeln ihre Züge überfliegt, weil sie unwillkürlich an die Stelle des Verlobten den Geliebten setzt; wie sie dann wieder erwacht, vor den ausgebreiteten Armen ihres Vaters zurückbebt; wie er in sie dringt, zornig wird, wie ihr endlich die Worte nicht mehr zwischen den Lippen haften wollen und das Geständniß herannaht, die letzten Wellen dann über ihr zusammenschlagen und sie in die Tiefe sinkt, das ist so tragisch gedichtet, so erschütternd dargestellt, daß kein Menschenherz sich dem gewaltigen Eindrucke entziehen kann.

Mit vorgebeugtem Haupte, die Arme den Schleier krampfhaft vor der Brust zusammenhaltend, die Schultern hinaufgezogen und mit gedrückten Knien flieht sie vor dem Könige. Er folgt ihr, er drängt sie, schon hat er eine Ahnung dessen, was sie gestehen wird — „Oh madre mia felice!“ spricht sie, „almen concesso a lei sara — — di morire — — al tuo fianco!“ da wird es ihm klar. — „Empia, tu forse —?“ ruft er. Es bleibt eine Frage. Kein Geständniß von ihren reinen Lippen: sie reißt ihm den Dolch aus dem Gürtel und stößt ihn mit beiden Händen sich in die Seite. —

Bis zu dieſen letzten Momenten machte ſich die geringere Begabung des Darſtellers des Ciniro nicht ſo ſehr fühlbar. Hätte auf Mirra's letzte Reden aber eine Stimme geantwortet, ebenbürtig der ihrigen, ſo hätte das die Wirkung auf eine Höhe bringen müſſen, welche dieſen Schluß der Tragödie zu einer dramatiſchen Leiſtung machte, über die ſchwerlich etwas hinausgeht. Und hätte Alfieri das erlebt, zu welchen Werken würde es ihn vielleicht begeiſtert haben!

Es iſt ein Genuß, die eigenen Gedanken aus fremdem Munde zu vernehmen, ein Genuß, ſo hoch, wie es tief demüthigend ſein kann, das, was im Feuer gedichtet und im Geiſte ergreifend geſehen ward, matt und unverſtanden vorübergleiten zu ſehen wie leere Phraſen. Nur das Ausgezeichnete gehört in den Bereich der Kunſt, alles Andere, ſelbſt das Lobenswerthe, Erträgliche in den des Handwerks. Handwerksmäßig dargeſtellt ſind die Tragödien Alfieri's eine Unmöglichkeit. —

Des Dichters iſolirte Stellung in der Litteratur iſt keine vereinzelte. Der Verkehr der europäiſchen Völker war auch in den vergangenen Zeiten (und es ſind erſt wenige Jahre verfloſſen, ſeitdem dieſe ihren Abſchluß fanden) ein ſo lebhafter, daß eine bedeutende Erſcheinung in Kunſt und Wiſſenſchaft ihrem Erfolge nach nicht bloß auf das Land beſchränkt war, deſſen Forderungen ſie in erſter Linie zu genügen ſtrebte. Heute aber wirkt jeder wahre, ächte Gedanke, wo er auch auftauche, faſt augenblicklich nach allen Seiten, ja ſelbſt mittelmäßiges fliegt über den ganzen Erdkreis, um der unerſättlichen Neugier zu dienen. Manche Erſcheinungen aber ſind der Art, daß ſie gleichſam verſchleiert bleiben, und offen daliegend vor Aller Augen unbemerkt ſcheinen, als fehlten ſie. Es iſt, als beſäße die Welt die rechte Akuſtik nicht für ſie. Der Ton verklingt oder wird falſch zurückgeworfen.

Ich bemerkte das mit Staunen zuerſt bei Cornelius' letzten Cartons, deren Gedanken zu mächtig ſind, um ſich zu einem

Reizmittel für das gewöhnliche Intereſſe des Tages verbrauchen zu laſſen. Die große Menge eilt an ihnen vorüber. Es ſind keine Einzelnheiten da, die man bequem überſchauen und bewundern könnte. Es ſind untheilbare, große Gedanken. Es fehlt der richtige Inſtinct, die Mitte zwiſchen Nähe und Weite zu finden, welche allein den Standpunkt giebt, von dem aus ſolche Werke betrachtet werden müſſen.

Ohne hier die beiden Männer zu vergleichen, komme ich zum letzten Mal auf Alfieri zurück. Es liegt in ſeinen Dichtungen eine Größe des Charakters, eine Leidenſchaft, eine dramatiſche Organiſation, die gewiß einſt ſo allgemein erkannt werden, wie Alles, was bedeutend und ſchön iſt. Sein Denkmal ſteht zu Florenz in derſelben Kirche, in welcher Michelangelo begraben liegt. Eine würdige Nachbarſchaft für den Dichter und keine unwürdige für den Bildhauer, der ſo einſam war und ſo gewaltige Werke geſchaffen hat.

Hamlet's Charakter

1875.

Unterſuchungen über den Charakter Hamlet's werden bei uns als etwas ſo Natürliches betrachtet, daß neue Bücher dieſes Inhaltes Niemanden in Verwunderung ſetzen. Das Thema erſcheint unerſchöpflich. Hamlet erweckt in denen, die ſich einmal näher mit ihm beſchäftigt haben, eine Art Familiengefühl: man glaubt, wie für einen verſtorbenen Verwandten, deſſen Ehre zu retten ſei, für ihn eintreten zu müſſen. Werder's kürzlich in Druck herausgekommene Univerſitätsvorleſungen über Hamlet legen recht Zeugniß für dieſe Erfahrung ab*). Hier finden wir alle Urtheile neu zuſammengetragen und discutirt. Werder berückſichtigt auf das Sorgfältigſte jede Meinung und erwägt ihr Anrecht auf Gültigkeit. Man ſieht, wie jeder Kritiker mit dem Herzen dabei iſt. Die Wärme, mit der Goethe die Vertheidigung des armen Prinzen übernahm, iſt auf ſeine Nachfolger übergegangen, und wo Streit entſtand, fühlt man, daß nicht Rechthaberei, ſondern warmes, menſchliches Intereſſe an der Perſon Hamlet's den Eifer hervorrief.

Sei es geſtattet, die Dinge einmal von ganz anderer Seite anzuſehen.

*) Vorleſungen über Hamlet gehalten an der Univerſität zu Berlin von Karl Werder. Berlin, 1875, Verlag von Wilhelm Hertz.

Wenn wir die aus den Anfängen Shakespeare's stammenden Dramen mit denen seiner reiferen Jahre vergleichen, so ergiebt sich, daß er in späterer Zeit complicirtere Charaktere zur Darstellung wählt und daß er sie mit feineren Mitteln und in feineren Nüancen behandelt. Der Scenenbau ist in seinen früheren Stücken mehr schematisch, man sieht das Vorbild der italiänischen Bühne deutlicher durchleuchten. Die Charaktere sind nicht so scharf in Contrast gebracht, mit wenigen, brennenden Farben gemalt und geben dem Zuschauer keine Räthsel auf. Das Publikum ist immer mit im Geheimniß und verfolgt den Fortgang der Entwicklung mit Leichtigkeit. In den späteren Stücken ist oft nicht so klar, wo der geistige Hauptaccent liege, was der Dichter eigentlich gewollt habe. Die dämonische Mischung von Gut und Böse wird in den Charakteren zuweilen eine so feine, daß man zwischen Haß und Bewunderung, Sympathie und Antipathie, Verständniß und Zweifel in ein Schwanken geräth, welches bis zum Abschlusse des Dramas und darüber hinaus anhält. Shakespeare muthet dem Gefühl des Zuschauers oft wunderbare Uebergänge zu: und gelingt es ihm auch, uns dazu zu bewegen, so stehen wir doch mehr als einmal erstaunt vor seinen Werken da und fragen, was denn eigentlich mit uns vorgegangen sei. Die stärkste Probe dieser seiner Macht hat Shakespeare im Hamlet geliefert. Hier scheint keine noch so genaue Betrachtung uns über die Hauptperson aufklären zu können. Goethe hatte in seiner Jugend den Charakter so überzeugend entwickelt, wie glatt ausgekämmtes Haar lag er völlig entwirrt und auseinandergefädelt vor uns, und doch nennt Goethe im Alter, wo er einmal auf das Werk zurückkommt, das Drama ein, man möge sagen, was man wolle, auf der Seele lastendes, düsteres Problem. Es hatte sich ihm, nachdem er seine kritische Arbeit bei Shakespeare's Drama absolvirt zu haben schien, ein in der Seele zurückgebliebener,

unerklärter Rest allmälig bemerklich gemacht, dem mit keiner dechiffrirenden Kritik beizukommen war. Was Werder heute anbelangt, so glaubt er im Reinen zu sein. Allein der scharfe Widerspruch, zu dem er Vielen gegenüber, deren Annahmen er zurückweist, sich für genöthigt hält, zeigt schon, daß ihm nicht jeder Leser zugestehen werde, es seien alle Probleme aus dem Stücke hinweg erklärt worden. —

Die bisherigen Arbeiten über Hamlet, soviel sie mir bekannt sind, haben das Gemeinsame, daß Hamlet in ihnen als ein in sich beschlossenes Individuum betrachtet wird, dessen Natur und Lebensthätigkeit auch über das hinaus, was auf der Bühne zur Erscheinung kommt, im Zusammenhange zu erwägen sei. Wenn Goethe's Homunculus der schöpferischen Arbeit eines Stümpers seinen Ursprung verdankt, der aus den edelsten Ingredienzien ein unmögliches Individuum destillirte, so repräsentirt Hamlet das völlig gelungene Experiment. Shakespeare hat einen wirklichen Menschen auf die Welt gesetzt, eine Art Ergänzung der göttlichen Schöpfung, denn noch nie und nirgends ist ein Wesen beobachtet worden, das mit diesem Hamlet aus der gleichen Form gekommen wäre. Hamlet ist da, bewegt sich und lebt. Er hat für sich einzustehen. Seine Beurtheiler nehmen mit ihm selbst und den übrigen Mitspielenden Verhöre vor. Wer in diesem Drama auch nur mit ein paar Worten über die Bühne ging, ist immer Jemand, der dabei war, und wird ausgefragt. Jede dieser Nebenpersonen hat für die Commentatoren der Tragödie ihr eigenes gelebtes Leben und ihre eigne Meinung über Hamlet, die herausgebracht werden muß. Wir gewinnen so den Anblick eines umfangreichen Processes, innerhalb dessen von verschiedenen Criminalisten verschiedenen Zeugen geringeres oder stärkeres Gewicht beigelegt wird. Rosencrantz und Güldenstern z. B. werden von einigen Seiten als ganz besonders wichtige Leute betrachtet, deren Geheimnisse herauszubringen seien und

deren schließlicher Untergang sehr ins Gewicht fällt. Jeder Kritiker constituirt sich als Präsident eines idealen Gerichtshofes, der nach bestem Gewissen zu inquiriren und gerechtes Urtheil zu finden sucht.

Nun, die Schiffe welche Hamlet nach England führen sollten, sind schließlich doch nur durch Shakespeare's Phantasie geschwommen, und das Echo um Helsingör hat niemals den Kanonendonner wirklich zurückgeworfen, mit dem König Claudius sein Trinkgelage verherrlichte. Und all der Kummer der Hamlet's Herz beschwerte, hat nie in Wahrheit ein menschliches Herz bewegt, es sei denn das des Theaterdichters Shakespeare, welcher, wenn sein Held Hamlet und die übrigen Dramatis personae auf die Bühne gebracht wurden, hier gewiß eben so genau gewußt hat was er darstellen sollte und was seine Schauspieler darstellen sollten, als bei den andern Dramen. Shakespeare kannte sicher sein Parterre bis auf die letzte Faser. Ihm erschien nicht der arme Dänenprinz in einer Nacht — wie diesem selber der Geist des Vaters auf der Terrasse — flüsterte ihm die Geheimnisse seines Leidens ins Ohr und machte ihn zu seinem poetischen Historiographen und Testamentsvollstrecker. Sondern Shakespeare, aus Bestandtheilen die niemals Jemand erfahren wird, sammelte den Thon zu der Gestalt Hamlet's, begann sie zu modelliren, arbeitete sie deutlicher und deutlicher heraus, in Stunden, in Nächten, an Tagen, von denen wiederum Niemand wissen kann, und endlich stand das Werk lebendig da, so wie er es wollte. Wir ahnen nicht, wie dieser Proceß sich vollzog. Goethe hat uns mitgetheilt, wie es bei seinen Arbeiten hier und da herging: das Ganze des Werkes stand ihm im ersten Momente rein und abgeschlossen vor der Seele; hinterher aber, oft durch Jahrzehnte hindurch in langen Zwischenräumen, offenbarte sich das Einzelne nachträglich wieder, und manches nicht ohne schwere, wiederholte Arbeit. Shakespeare hat uns nicht dar-

über verrathen. Wir wissen überhaupt nicht, wie er arbeitete. Allein das dürfen wir nicht nur seinen übrigen Dramen, sondern auch der besonderen Natur der Bühnendichtung an sich entnehmen, daß der Dichter hier mit sorgsamer Berechnung aller Effecte vorgegangen sein muß und daß er vor der Aufführung seinen Schauspielern die genauesten Instructionen gegeben haben wird. Und deshalb: enthält sein Werk Widersprüche, die unauflösbar scheinen, so sind diese nicht zufällig hineingekommen, sondern Shakespeare wollte, daß sie darin seien und setzte sie mit Bedacht in Scene. Der Dichter hat gewußt, wie Alles zusammenhing. Denn anzunehmen ist schwerlich, Shakespeare habe zuletzt staunend vor seiner eigenen Schöpfung gestanden, welche Geheimnisse enthielt, zu denen er selber den Schlüssel nicht besaß. Ihm war die Oekonomie des Planes ganz geläufig. Er wußte, an welchen Stellen er die Dinge sichtbar spielen und an welchen er sie nur erzählen ließ. Er wußte, wie sich die Handlung schrittweise enthüllte, und er berechnete, was der Zuschauer Angesichts ihrer empfinden könnte. Er wußte auch, daß sein Publikum nicht hinterher mit dem Buche in der Hand sich Rechenschaft geben oder ihm abfordern werde, denn seine Dramen waren für die Lectüre nicht eingerichtet, sondern daß der beabsichtigte Eindruck sofort von der Bühne herab zu bewirken sei. Und deshalb erscheint mir als der beste Weg, um ein Verständniß dessen zu gewinnen, was von Shakespeare im Hamlet gewollt worden ist, Schritt vor Schritt zu fragen, wie der Stand der Dinge sich von der Bühne herab vor dem Publikum gestalten mußte.

Der erste Akt beginnt mit dem Gespräche der Edelleute über das Erscheinen des Geistes. Hamlet ist weder zugegen, noch fällt eine Aeußerung über seinen Charakter; ohne weiteren Zusatz wird er als derjenige erwähnt, dem von der Erscheinung nothwendiger Weise Kunde gegeben werden müsse. Für den

Zuschauer ist durch diese Scene nur festgestellt, daß der Geist des alten Hamlet zu den Mitspielern im Stücke gehören soll. Der Geist existirt wirklich, geht um und erfüllt einige einfache Soldaten mit Schrecken und böser Vorahnung.

In der zweiten Scene tritt Hamlet auf. Er weiß noch nichts vom Geiste. Der Verlust des Vaters und die rasche Heirath der Mutter lasten auf ihm; allein kein Zweifel: so natürlich diese Gefühle sind, so will Shakespeare uns beim ersten Anblicke des Prinzen gleich merken lassen, es werde diese Trauer von ihm in besonders auffälliger Weise empfunden und zur Schau getragen. Der Dichter legt das Gewicht dieses Schmerzes vor unseren Augen nur als hinzukommende Beschwerung zu anderen Lasten, welche aus Hamlet's eigener Natur ihm von Anfang an mitgegeben waren. Sofort ein Doppelsinn in Hamlet's ersten Worten: er habe zuviel Sonne, Schein gelte nichts vor ihm. Es konnte das auf seinen besonderen Fall, ebensogut aber nur im Allgemeinen auf ihn gehen. Der Zuschauer empfängt das Gefühl, als wisse der Prinz aus Instinct bereits um die Verbrechen seiner Mutter und seines Stiefvaters und wolle das andeuten. Man fängt an zu fürchten, wenn eine irritirte Natur wie die Hamlet's mit der Erscheinung des todten Königs in Berührung komme, so könne das eine vielleicht allzu starke Erschütterung zur Folge haben. Horatio giebt dem Prinzen vorläufig jetzt darüber Nachricht und die Art wie Hamlet sie empfängt, muß die bange Erwartung vermehren, mit der das Publikum sein Zusammentreffen mit dem todten Könige erwartet.

Dieser Scene sieht man mit Spannung entgegen. Shakespeare läßt jedoch, ehe er uns soweit führt, ein retardirendes Element eintreten. Laertes und Ophelia werden vorgeführt, jedoch in bloßem Gespräche. Man fühlt, diese Personen sind dazu bestimmt, im Hintergrunde zu bleiben. Die Absicht, durch einen Gegensatz die Eigenthümlichkeit der Hauptperson

schärfer hervortreten zu lassen, ist klar. Laertes ist der vollendete junge Edelmann, der gesund und rein im Leben drinstehend, das Leben selber nur als eine Kette äußerer Begebenheiten nimmt, bei denen mit sicherem Blicke Gut und Böse herauszufinden, Hauptsache bleibt. Er hat weder „zuviel Sonne," noch ist ein solcher Ueberfluß später bei ihm zu befürchten. Seinen Mann stehen wo es nöthig ist, übrigens sich um das nicht kümmern, was uns nichts angeht. Ein Charakter wie Laertes, in Hamlet's Verhältnisse gestellt, hätte Geist Geist sein lassen, seiner Mutter rasche Heirath bedenklich gefunden ohne es sich aber je merken zu lassen, seinen frischen Stiefvater scharf im Ange behalten, aber all dessen Höflichkeit mit Dank angenommen und übrigens mit klugem Schweigen, aber gutem Muthe erwartet, was der nächste Tag bringen werde. In unwillkürlichem Vergleiche muß dem Zuschauer jetzt klar werden, daß es Hamlet in ähnlichem Maaße nicht gegeben sei, sich zu bemeistern und eine Auswahl zwischen dem zu treffen was man zu sagen und zu verschweigen habe. In Ophelia dagegen sehen wir eine Variation des weiblichen Typus, welcher Shakespeare's besonderes entzückendes Eigenthum ist. Zart, willenlos, liebend und liebebedürftig, ein Schmetterling mit zu großen Flügeln um im Sturme des Schicksals aus eigener Kraft eigene Richtung zu halten. Eine zart duftende Deutsche wilde Rose von nur vier Blättern, welche abfallen kaum daß sie berührt werden. Von Hamlet's Liebe zu ihr ist nun die Rede, wieder ohne daß auf Besonderheiten seiner Natur angespielt würde. Aber der Zuschauer ahnt dunkel, daß dieses armen Geschöpfes Schicksal an das Hamlet's gebunden sei und daß sie ihm ins Verderben folgen müsse. Neben diesen beiden, um sie doch wieder in voller Idealität leuchten zu lassen, Polonius, dessen Charakter meist von der besonderen Natur des Schauspielers, dem die Rolle anvertraut ist, abhängen wird. Der schwatzhafte nutzlos vor-

sichtige Alte war auf der Bühne Shakespeare's eine hergebrachte Figur, die in Polonius kaum besondere Localfärbung empfängt.

Nun folgt die Scene der Begegnung Hamlet's mit dem Geiste. Einstweilen nimmt die Handlung unser Interesse so sehr in Anspruch, daß der Zuschauer zu keinen Reflectionen Athem behält. Kaum aber ist damit der erste Akt geschlossen,*) so springt die Frage auf: hat der Prinz am Verstande Einbuße erlitten, wie sein Benehmen deutlich zeigt, oder ist seine Narrheit nur angenommene Maske, wie er ausdrücklich ausspricht? Ist es bloße Maske, warum sie jetzt schon den Freunden gegenüber vornehmen? Diese unzusammenhängenden Reden wenigstens also, durch welche die Freunde erschreckt werden, waren natürliches Product der momentanen Erregung? Sollte Shakespeare nicht gewußt und gewollt haben, daß dieser Widerspruch verwirrend wirken mußte? Ohne Zweifel hat er die Frage sowohl, als die Möglichkeit einer doppelten Antwort darauf mit aller Kunst herbeigeführt.

Die ersten Worte Hamlet's waren, er habe zuviel Sonne. Schon als das Publikum das vernahm, war eine nothwendige Gedankenoperation, dieses Zuviel an Sonne könne vielleicht auch etwas unter dem Schädel wenn nicht verbrannt so doch angesengt haben. Nun im Verkehr mit dem Geiste ist der Zuschauer Zeuge dieser furchtbaren Leidenschaft, dann fallen wirre unzusammenhängende Reden gegen die Genossen, dann die Bitte, ihn nicht zu verrathen wenn künftig sein Wesen seltsam erscheinen dürfte, und endlich, ohne dem Zuschauer

*) Es wird behauptet, Shakespeare's Stücke seien ohne Akteintheilung und ohne Unterbrechung im Zusammenhange fortgespielt worden. Die Art der frühsten Ausgaben, in welchen der Text ohne angedeutete Pausen gegeben wird, könnte zu dieser Annahme verführen, wenn nicht die gesammte Natur der Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts widerspräche. Man hatte eine sehr markirte Akteintheilung.

irgend einen Anhalt zu geben, wie die Dinge gemeint seien, Hamlet's Abschiedsrede, deren abfallender matter Ton etwas mehr als Erschöpfung andeutet.

Diese Elemente mußten ein Interesse an Hamlet erwecken, welches die Zuschauer überraschte, denn keine andere Gestalt der englischen Bühne hatte bis dahin eine solche Mischung von Neugier und Theilnahme erregt. Und so sah man dem zweiten Akte gewiß mit all der Spannung entgegen, welche Shakespeare mit so außerordentlichen Mitteln herbeigeführt hatte.

Eine gleichgültige Scene leitet den zweiten Akt ein. Laertes wird von seinem Vater mit guten Lehren entlassen. Shakespeare benutzt Laertes abermals, um beim Zuschauer die natürliche Stimmung des gesunden Menschenverstandes herzustellen. Dem Publikum wurde damit eingeschärft, der Dichter wisse sehr wohl, wie der vernünftige Durchschnittsmensch sich im Leben zu benehmen habe, man dürfe sich ihm anvertrauen, es werde den Zuschauern nicht zugemuthet werden, Unsinn für Sinn anzunehmen. Durch dieses Mittel völlig rein vorbereitet sieht man nun Ophelia auftreten und hört den Bericht ihrer Begegnung mit Hamlet.

Er packt mein Handgelenk und so mich haltend,
So lang sein Arm war, von sich, fährt er über
Die Augen mit der andern Hand und prüft
Mein Antlitz, wie ein Maler. Blieb so stehen,
Und endlich — meinen Arm zum Zittern bringend —
Und dreimal — so — die Stirne auf und nieder
Bewegend seufzt er! Jammervoll, als wär' es
Sein letzter Seufzer — ließ mich plötzlich los,
Und, stets die Augen starr auf mich gelenkt,
Ging er und fand den Weg aus meiner Thüre
Als braucht' er nicht zu sehn wohin er ginge.
Und so — den letzten Blick auf mich gerichtet, —
Verließ er mich.

Welche Vorstellungen muß das hervorrufen?

Weder Polonius noch Ophelia war der Gedanke gekommen, Hamlet spiele Comödie bei dieser Scene, und ich möchte

wiſſen, ob irgend Einer unter den Zuſchauern, der unbefangen dem Verlauf der Dinge folgte, andere Meinung hegte. Jeder mußte urtheilen, Hamlet ſei durch die Mittheilung des Geiſtes ſo erſchüttert worden, daß er an Ophelia zuerſt, die ſein Theuerſtes war, zu zweifeln begann. Das brauchte ja noch kein Wahnſinn zu ſein, ſondern begreifliche, höchſte Niedergeſchlagenheit. Hätte der Dichter gewollt, man ſolle in dieſer Scene nur die gleichſam erſte Verſtellungsproduction Hamlet's erblicken, ſo würde er darüber irgendwie einen Wink gegeben haben. Wenn Shakeſpeare's Geſtalten Pläne hegen, von deren Verſtändniß das Verſtändniß des Stückes abhängt, ſo läßt er uns nie einen Augenblick im Zweifel. Claudius unterrichtet uns ſtets auf das Offenherzigſte über die ſchlechte Meinung, die er von ſich ſelber hegt, ſowie über die böſen Pläne, mit denen er Hamlet zu beſeitigen ſucht. Bei Ophelia's Erzählung mußte jeder Zuhörer urtheilen, Hamlet ſei ihr gegenüber aus innerer Erregung in ein ſo ſeltſames Weſen verfallen, nicht aber, er habe Ophelia die Idee beibringen wollen, daß er den Verſtand verloren habe.

Sofort aber wird dieſe Anſchauung der Dinge vom Dichter ſelbſt wieder aufgehoben, und zwar durch die ſchon einmal angewandte Berechnung einer beim Publikum unwillkürlich eintretenden Oppoſitionsſtimmung: Polonius redet in der nun folgenden Scene dem Könige und der Königin ein, Hamlet ſei aus Liebe zu Ophelia verrückt geworden. Daß dieſe Albernheit ein Irrthum ſei, weiß Jedermann im Hauſe aber, und dieſes Beſſerwiſſen wird in ſolchem Maaße productiv, daß unſere Meinung, ohne daß man ſich klar zu werden braucht auf welchem Wege, zu Gunſten Hamlet's abermals umſchlagen muß. Hamlet alſo iſt doch nicht wahnſinnig, er hat ſeine Pläne: König und Königin werden es ſchon inne werden!

Man rechnet ja ſo wenig im Theater. Man erinnert ſich kaum des eben Geſchehenen, noch urtheilt man über das was

gerade vor unſern Augen geſchieht, hinaus: der Zuſchauer hängt an dem was er ſieht, und iſt ſo davon eingenommen, daß er ſich ohne Vorſicht zu den größten Verbrechen gegen die Logik hinreißen läßt. Hamlet für irrſinnig zu halten, ſofort dennoch wieder an bloße Verſtellung zu glauben, dann doch wieder Irrſinn anzunehmen, und in dieſem Wechſel, dahin oder dorthin, befangen zu bleiben, iſt nichts was ein Dichter wie Shakeſpeare einem empfänglichen Publicum nicht zumuthen durfte. Er befiehlt und ſeine Theaterbeſucher folgen ihm gehorſam wie Kinder, die er abwechſelnd mit einem Märchen zum Lachen und zum Weinen bringt.

Endlich ſehen wir in dieſem Akte Hamlet ſelbſt auftreten und es folgt das Geſpräch, in welchem er Polonius zum Narren hält. Beim Zuſchauer fängt das Gefühl ſich jetzt zu regen an, daß der Prinz, welcher Wehe darüber ſchrie, daß er berufen ſei, die Welt wieder in ihre Angeln zu heben, doch endlich etwas thun möge. Immer nur geiſtreiche Converſationen ohne rechtes Ziel. Eine andere Meinung fängt überhaupt an Platz zu greifen: man geräth auf die Idee, es ſolle uns gezeigt werden, daß Hamlet in ſeinem wirklichen oder verſtellten Wahnſinne, gleichviel, klüger ſei als die ganze übrige Geſellſchaft, und wir laſſen uns die Scene wie eine Art Luſtſpielſcene gefallen. Shakeſpeare theilte ſeinen „Narren“ ja hergebrachter Weiſe das Vorrecht zu, in thörichter Faſſung die tiefſte Weisheit vorzubringen. Das Erſcheinen der beiden Hofleute, bei fortgeſetztem Wechſel zugeſpitzter Reden, unterhält dieſe Stimmung. Wir ſind ſo durchaus davon überzeugt, Hamlet ſei der allein geſcheute unter lauter beſchränkten Köpfen, daß uns ſeine Art, Alle zum Beſten zu haben, zum größten Amuſement gereicht, und Polonius' Wiederauftreten uns in dieſer Richtung völlig feſt macht. Das Eintreten der ankommenden Schauſpieler erhöht unſere Stimmung endlich derart, daß wir uns ganz in bekanntem Fahrwaſſer glauben.

Ein fester Plan Hamlet's liegt vor. Die Schauspieler sollen mit ihrer Darstellung des Mordes von Gonzaga die entscheidende Probe vornehmen. Hamlet — diese Hoffnung steigt leise auf — wird den König sodann beseitigen, auf irgend eine Weise wird Alles gut und das Stück endigt mit Bestrafung der Uebelthäter und allseitiger Befriedigung.

Da jedoch schließt Hamlet's Monolog den Akt in unvorhergesehener Weise.

Jeder Zuschauer mußte der Meinung sein, Hamlet habe das, wenn auch gefährliche doch rechte Mittel erwählt, durch Aufführung eines Stückes welches eine Parodie der von seiner Mutter und Claudius verübten Verbrechen enthielt, hinter die Wahrheit zu kommen, und erwartet ungeduldig den Ausgang; als der Prinz jetzt über sich selbst mit einer Reihe Anschuldigungen herfällt, die nicht am Platze sind. Er wirft sich vor, nicht sofort zugeschlagen zu haben, und zwar in einer breiten Ausführlichkeit die Dinge ausmalend, daß man fühlt, er finde einen traurigen Genuß in solchen Betrachtungen. Er ereifert sich bis zur höchsten Leidenschaft. Es sind Stellen in diesem Monologe, die ihn als willenloses Opfer einer ihn peinigenden Phantasie zeigen. Wozu das jetzt? Endlich kommt er auf den Plan zurück, den König zu prüfen. Wozu dieser lange Umweg wieder zum Ausgangspunkte? Vorher aber hat Hamlet sich selber Schwachheit und Melancholie vorgeworfen und zwar sind die betreffenden Verse fast seine letzten Worte vor dem Fallen des Vorhanges.

Dem Publikum ist jetzt abermals zum Nachdenken Raum gegeben. Ueber der Begebenheit, die nach dem ersten Aufzuge das Interesse hauptsächlich fesselte, nimmt Hamlet's Person, ganz für sich betrachtet, die allgemeine Theilnahme in Anspruch. Man möchte mehr von ihm erfahren. Jede Scene zeigt ihn anders. Unter dem Eindrucke seiner letzten Rede

aber macht sich ein neues Element der Beurtheilung geltend. Ist dieser Mann überhaupt fähig, etwas zu thun? Jemand, der von sich selbst sagt, daß er schwach und melancholisch sei? Die im ersten Akte nur aufblitzende Idee fängt an festen Platz zu greifen: Hamlet sei durch innere Vorherbestimmung dem Verderben geweiht, und was er jetzt erleben müsse, bilde nur den zufälligen Anstoß seines Unterganges. Nach dem ersten Akte hegte man noch die Erwartung einer blutigen, prompten Rache, nach dem zweiten erwartet man schon nichts mehr Rationelles, sondern macht sich auf Unheil gefaßt. Die Hoffnung, daß Hamlet als energischer selbstthätiger Mensch der Mittelpunkt einer von ihm kraftvoll geleiteten Action werden könne, hat einen starken Stoß erlitten. Ob das Publikum zu dieser Empfindung berechtigt gewesen sei, ob einzelne klarer sehende Leute im Parterre anders geurtheilt haben mögen, ob die Lectüre des Stückes ein andres Urtheil herbeiführen müsse, soll hier nicht untersucht, sondern nur die Stimmung des Durchschnittspublikums in Betracht gezogen werden, auf welche Shakespeare als Bühnendichter Rücksicht zu nehmen gezwungen war.

Der dritte Akt bringt gleich Hamlet's Wahnsinn aufs Tapet. Der König will Rosencrantz' und Güldenstern's Meinung darüber vernehmen. Das eintretende kurze Gespräch resümirt des Prinzen bisheriges Betragen, reizt uns aber zu keiner eigenen Entscheidung, da von der Bühne herab selbst nichts Entscheidendes ausgesprochen wird. Zwar spricht der eine von ihnen beiden von Hamlet's „crafty madness" seinem „schlauen Wahnwitz", allein sosehr nebenbei, daß kaum ein Accent auf die Worte fällt. Man zweifelt nicht, man ist sich nur nicht klar über die Ursache des Wahnsinns. Hamlet soll nun Ophelia begegnen und ihr Gespräch vom Könige belauscht werden. Hamlet erscheint. Sein weltberühmter Monolog „To be or not to be" tritt an dieser Stelle ein.

Sein, oder Nichtsein? Wer giebt Antwort? Ist es
Edler, des unverschämten Schicksals Schläge
Still hinzunehmen, oder, sich erhebend
Zum Widerstand, die Waffen in der Hand
Einfach ein Ende machen? Sterben — schlafen?
Was mehr? Die tausend Stöße der Natur,
Den Herzensjammer, unser ew'ges Erbtheil,
Einschläfern? Nichts als eine fromme Bitte
Um Auflösung und Ende? — Sterben — Schlafen?
Schlafen — vielleicht auch träumen! Ah, da steckt's!
Denn was im Todesschlaf für Träume kämen,
Das hält die Hand zurück und der Gedanke
Läßt unser Elend langsam mit uns altern.
Denn wer erlitte all die Unterdrückung,
Die Schmach, betrogne Liebe, Rechtsverweigerung,
Beamtenhochmuth, duldenden Verdienstes
Verachtung während impotente Frechheit
Sich breit macht — wenn uns eine Handbewegung
Hoch über all dies Elend ruhig machte!
Wer, unter seines Lebens Bürde keuchend,
Ertrüge diese Last — wenn nicht die Scheu
Vor etwas nach dem Tode uns erfüllte?
Das Land, noch unentdeckt, von dessen Küsten
Kein Reisender zurückkam — unser Wille
Sinkt nieder und wir schleppen was wir kennen
Geduldig fort, statt uns zu dem zu flüchten
Was wir nicht kennen. So macht das Gewissen
Zum Feigling einen Jeden. Und so wird
Die blühende Farbe eines frischgeborenen
Entschlusses bleich gemacht durch Ueberlegung,
Und große Unternehmungen zerschmelzen
In Nichts! Still! o! die reizende Ophelia!

Man beachte wohl die Allgemeinheit dieser Betrachtungen. Es ist der Inhalt aller menschlichen Lebenserfahrung, die in ruhigen Sätzen sich vor uns abrollt. Nur ein ruhiger, klarer Geist höchsten Ranges kann so mit sich selbst reden. Und deshalb, man ist gefesselt durch die Schönheit dieser Verse, verliert aber ganz den Faden: ist dieses Selbstgespräch nur die Abspiegelung erwägenden Nachdenkens, das Hamlet vor dem entscheidenden Momente der Prüfung des Königs durch

die Schauspieler überrascht, oder giebt er hier dem Zwange nach, mit einem Male seine Energie zu verlieren, um sich, als Lösung aller Fragen, lieber selbst zu morden? Sind das Gedanken, die, mächtiger als er selber, nur ihr Spiel mit ihm treiben? Eben erst, am Schlusse des vorigen Aktes, hat er die langen Erörterungen gegen sich selbst vorgenommen und ist zum Resultate gelangt, frisch handeln zu wollen, und schon beginnt er von neuem zu philosophiren. Dem Zuschauer kehrt ins Gedächtniß zurück, daß bereits der erste Monolog dieser Art: „O schmölze dieses allzufeste Fleisch" zu einer Zeit von Hamlet gehalten worden war, wo seine äußere Lage ein derartiges Verzweifeln am Leben noch nicht nothwendig erscheinen ließ. Tief ergriffen jedoch von der Wahrheit seiner Gedanken und der Schönheit der Worte in die sie gekleidet sind, suchen wir die Erbauung, mit der wir Hamlet's Monologe folgten, irgendwie mit der Ungeduld zu vereinen, die uns dies ewige Abwarten und die mangelnde Energie einflößt. Die Idee muß jetzt aufsteigen, Hamlet's Individualität sei eine ganz besondere. Die Absicht des Dichters sei weniger, die Intrigue des Dramas regelrecht zu entwickeln, als uns durch die Vorführung eines seltsamen, geistreichen Menschen den höchsten Genuß zu bereiten. Hamlet verdient keine Vorwürfe, sondern Studium. Dem Verderben aber ist er geweiht Denn wer so philosophirt, dessen Lebenskraft scheint von der Gedankenfeile bereits so sehr angegriffen, daß zum Handeln, auch bei den einfachsten, günstigsten Lebensverhältnissen, die innere Kraft fehlte.

Und so kehrt, unabhängig von dem Verbrechen der Eltern, von der Geistererscheinung, und von den Racheplänen Hamlet's, von ganz anderer Seite in die Seele des Zuschauers der Gedanke wieder ein, daß wir es in dieser Gestalt mit der Verkörperung eines längst dem Untergange preisgegebenen Gemüths zu thun haben.

Gewiß war es des Dichters Absicht, diesen Glauben jetzt zu befestigen. Hamlet's Zwiegespräch mit Ophelia sowie sein Betragen während der Aufführung der Mordcomödie sind derart thöricht, ja widerlich, daß man auf das Unterscheiden, ob wirkliche oder affectirte Narrheit die Quelle sei, verzichtet. Wozu einem Mädchen, das man liebt, so cynische Anspielungen machen? Der Schluß der Scene ist in demselben Tone gehalten. Ein einziges Wort energischen Entschlusses Horatio gegenüber würde uns beruhigen und orientiren; allein Shakespeare vermeidet es, uns auch nur mit einer leisen Andeutung aufzuklären. Wieder erscheinen Rosencrantz, Güldenstern und Polonius, und die geistreiche vernünftignärrische Spielerei mit Worten und Gedanken wird weitergetrieben. Shakespeare bedurfte dies, denn jetzt kommt einer seiner schönsten Effecte.

Hamlet wird zur Königin gefordert.

Er steht seiner Mutter so ganz als voller energischer Mann gegenüber, daß unsere früheren Zweifel an seiner Kraft und Energie und Verstandesklarheit in nichts auffliegen.

Wir verstehen plötzlich wieder Alles und bilden uns ein, überhaupt niemals im Unklaren gewesen zu sein. Zuerst die Berathung des Königs mit den Hofleuten: bei Hamlet liege ein tieferer Grund seines seltsamen Benehmens vor als bloße Narrheit. Damit sind wir von Herzen einverstanden. Wir erleben sodann die wunderbare Scene, wie der König im Gebete daliegt und Hamlet ihn zu tödten Bedenken trägt. Auch dies zu billigen. Endlich steht er der Mutter gegenüber. Schöner, kräftiger, verständiger, berechtigter in ihrer Leidenschaft konnte keine Rede gedacht werden als die von Hamlet's Lippen jetzt. Unsere Bewunderung folgt seinen Worten, wir glauben tief in seine und seiner Mutter Seele zu blicken und erwarten einen dem entsprechenden Fortgang der Handlung — da, gerade, wo wir dessen ganz sicher zu sein glauben, abermals ein Wechsel. Mit Gewalt werden wir vom Dichter

wieder auf die andere Seite geſchleudert. Der Geiſt erſcheint. Wie aber? Nur Hamlet ſeiner anſichtig diesmal! Die Mutter weiß nicht, warum ſeine Haare ſich ſträuben und zu wem er in die leere Luft hinein verhandelt. Und der Zuſchauer, obgleich auch er das Geſpenſt erblickt, ſteht plötzlich auf Seiten der Mutter! Die Erſcheinung, die im erſten Akte ſo zweifellos glaubwürdig geweſen war, ſchwindet dadurch, daß die Königin jetzt nur die leere Luft ſieht, obgleich wir ſelber das Geſpenſt miterblicken und reden hören, zu einem Gehirnphantome Hamlet's zuſammen.

Weh, er iſt wahnſinnig! ruft die Königin aus und wir mit ihr. Wir ſind gezwungen dazu. Ohne uns irgend daran zu erinnern, daß Horatio und Bernardo, an denen kein Fäſerchen Narrheit zu entdecken war, den todten König erblickt hatten, urtheilen wir jetzt: nur Hamlet ſieht das Geſpenſt, nur ein krankes Hirn ſieht Geiſter. Hamlet ſelber ſpricht der Mutter gegenüber jetzt aus, ſein Wahnſinn ſei nur ein künſtlicher: wir überhören es. Shakeſpeare zeigt hier, was er wagen durfte.

Der Ausgang der Scene, die nach dem Morde des Polonius und nach den tödtlichen Vorwürfen gegen die Königin endlich wie in nichts verläuft, ſetzt uns kaum mehr in Erſtaunen. Es iſt das natürliche Zuſammenſinken nach einem Fieberparoxismus. Es würde uns nicht wundern, wenn Hamlet an dem Leichname des Polonius ſtehend eine lange Rede über todte alte Männer hielte oder dergleichen. Nach dem ſonderbaren Ende der Scene mit der Königin dankt der Zuſchauer mit ſeinen eigenen Erwartungen ab.

Man will nun gar nicht mehr entſcheiden, wie es mit Hamlet beſtellt ſei, ſondern ergiebt ſich in die Laune des Dichters. Die eigentliche Intrigue iſt erledigt, der Umſchwung mit ſeinen Folgen vorüber. Mit dem vierten Akte tritt die epiſche Führung des Stückes ein. Die Dichtung geht in

großen Schritten vorwärts. Sie bringt von jetzt an nur noch Ueberraschungen, nichts was sich ahnen ließe. Wir sehen den Wechsel des Lichtes, in welchem Hamlet gezeigt wird, immer greller eintreten. Uns aber trotzdem auch jetzt noch in der Ungewißheit über Hamlet's Zurechnungsfähigkeit hin- und herzulenken, ist des Dichters Absicht, und es gelingt ihm sein Vorhaben wie früher.

Im Anfang des vierten Aktes berathen König und Königin. Sobald letztere Hamlet als einen kranken Geisterseher darstellen will, erinnert sich das Publikum, in vollem Widerspruche zu dem eben ganz anders operirenden Gefühle, den Geist des alten Königs im Beginn des Stückes ja leibhaftig gesehen zu haben, und ist innerlich anderer Ansicht. Rosencrantz und Güldenstern stellen Hamlet darauf des ermordeten Polonius wegen zur Rede und er antwortet so sehr als ein Wahnsinniger, daß wir, ohne weiteres gelehrig, wieder auf die andere Seite umschlagend, dem Prinzen nur deshalb den Mord nachsehen, weil er nicht wußte was er that. Wir gehen nicht einmal so weit, ihn etwa freizusprechen, weil er berechtigt gewesen zu sein schien, den König hinter der Tapete zu vermuthen, der sein Leben ja tausendfach verwirkt hatte, sondern wir sagen viel kürzer: Hamlet erstach den Alten weil ihm sein Dämon plötzlich den Gedanken durchs Hirn jagte, zuzustoßen. Nun die Reise nach England. Wir bedauern Hamlet, aber wir sind längst überzeugt, daß es irgendwie doch mit ihm zu Ende gehen müsse. Hamlet's retardirender Monolog nach der Begegnung mit Fortinbras klingt uns darauf hin sogar ganz verständlich. Er schließt sich den vorhergehenden Selbstmord- und Vorwurfsmonologen an, denen er auch darin ähnlich ist, daß die Gelegenheit zu dem leidenschaftlichen Selbstgespräche wiederum zufällig vom Zaune gebrochen wird und daß die große Aufwallung gar keine Folge hat. Alle diese Vorwürfe und Betrachtungen halten wir aber

bereits längſt für bloße Worte und ſind überzeugt, daß Hamlet, auch wenn ſich die beſte Gelegenheit zum Umſturz der Dinge in Dänemark böte, ſie, wie wir ihn jetzt kennen, unter irgend einem Vorwande unbenutzt vorübergehen laſſen würde.

Die Art, wie Shakeſpeare hier das Widerſprechende dicht nebeneinander ſtellt, läßt ſich genau beobachten. Schon bei Polonius' Fall hatte das zumeiſt gegen Hamlet geſprochen, daß er ihn hinter der Tapete durchſtach ohne ihm ins Auge zu ſehen. Warum läßt Shakeſpeare Hamlet rufen: eine Ratte! eine Ratte! und dann den Mord vollbringen, ſtatt ihm ein paar Worte in den Mund zu geben, durch welche der unrettbar verlorene vermeintliche König erfuhr, man habe ihn in ſeinem Verſteck erkannt, ſo daß er hervortreten konnte? Warum reißt Hamlet ſeinen Feind und den Mörder ſeines Vaters nicht heraus, um ihn dann erſt niederzuſtoßen? Dies durch den Teppich Stoßen erweckt beim Publikum, das aus thatkräftigen Leuten beſteht, welche darüber, wie es bei perſönlichen Affairen hergeht, ausgebreitete Erfahrung beſitzen, das Gefühl, Hamlet ſei es lieb geweſen, den König ſo zu attrapiren und ihn abzuthun ohne ſeine Blicke ins Auge zu empfangen. Man nimmt ſpäter vielleicht die Erinnerung an Hamlet's Zögern dem betenden Könige gegenüber hinzu und die Meinung ſteigt auf, Hamlet ſei es hier wie dort ganz recht geweſen, einen Grund zu finden, der ihn einer That überhob. Man denkt an Schwachheit, an mangelnde Energie. Dieſe Empfindung überraſcht uns ſpäter von neuem bei der Erzählung, wie Hamlet Roſencrantz und Güldenſtern heimlich den Brief entwandte, ihn ihnen, zum Verderben umgeſchrieben, wieder zuſteckte, und ſie beide ſo dem Tode überlieferte ohne ſie etwas merken zu laſſen. Verdient mögen ſie es tauſendfach haben: trotzdem liegt etwas unſerem Gefühl Widerſtrebendes, Mangel an Kraft Verrathendes in dem Verfahren. Und doch! In demſelben Momente ſehen wir den Prinzen als tapferen

Soldaten einen Corsaren entern, der Erste sein der kämpfend ins feindliche Schiff hinüberspringt, und zum Gefangenen gemacht werden. Die Vermischung von Schwachheit und Heldenthum ist nirgends mit so starken Zügen dargestellt. Shakespeare mußte aber im Verlaufe der Entwicklung mit immer schärferen Mitteln wirken.

Hamlet kehrt nach Dänemark zurück, wie ein mit der bösesten körperlichen Disposition Behafteter in eine von Cholera inficirte Stadt. Das Zerfließen seiner Existenz beschleunigt sich. Die übrigen Gestalten werden in die allgemeine Auflösung stückweise hineingerissen. Die Scene der wahnsinnigen Ophelia lenkt uns kaum mehr auf Hamlet hin. Denn wäre dieser auch jetzt selber erschienen, hätte Polonius ins Leben zurückgezaubert und Ophelia seine Hand angeboten, die arme Mädchenseele wäre nicht zu retten gewesen. Das Gefühl der allseitig hereinbrechenden Schicksalsfluthen hat den Zuschauer schon überwältigt. Unser Interesse ist von der Person Hamlet's auf die Totalität aller Personen gelenkt. Ganz-Helsingör scheint in den Fundamenten zu wanken. König und Königin sogar stehen da als mitleidswerthe Opfer des Verderbens, wie Hamlet selber; ja, der aus der Fremde hereinbrechende Laertes, der Vater und Schwester rächen will, gesund, natürlich und in vollem Rechte, bekommt fast einen Anschein von egoistischer Rohheit, da die Rache von höherer Hand schon so nahe ist.

Der fünfte Akt spielt die letzten Effecte aus. Hamlet ist wieder da. Er philosophirt auf dem Kirchhofe. Wir kennen das schon: über Yorik's Schädel vergißt er sich und die Welt um sich. Mitten im brennenden Hause würde er, statt sich zu retten, das im Holzwerk fortfressende Feuer wissenschaftlich beobachten, mitten im sinkenden Schiffe Berechnungen über die Geschwindigkeit machen mit der es in die Tiefe geht.

Das Publikum hat jede Hoffnung auf eine günstige Wendung der allgemeinen Verhältnisse sowohl, als dieses Charakters längst aufgegeben. König, Königin, Fortinbras könnten todt daliegen und Hamlet vom Volke zum Könige ausgerufen werden, er würde, statt die Stufen des Thrones hinaufzusteigen, über eine Fliege philosophiren, die auf seinen goldnen Zierrathen umherspazierte. Allerdings sagt Fortinbras beim Abschlusse des Stückes, Hamlet würde, wenn er den Thron bestiegen hätte, kraftvoll regiert haben, allein diese Verse gehören als letzter Trumpf in die Kategorie jener absichtlichen Widersprüche, mit denen der Dichter ein abschließendes sicheres Urtheil unmöglich machen wollte. In der Seele des Zuschauers, da die Entscheidung zwischen Wahnsinn und Nichtwahnsinn einmal nicht gestattet werden sollte, hat sich eine über beiden Möglichkeiten stehende, die eine wie die andere umfassende Gewißheit gebildet: zerstört! Ein jammervolles Räthsel, das nicht zu lösen sein sollte.

Diesem Räthsel hatte der Dichter sein Publikum gegenüberstellen wollen. Damit war seine Aufgabe vollbracht. Er hatte symbolisch den Verlauf eines Processes gezeigt, der in England besonders häufig beobachtet zu werden pflegt: Uebereizung des Gehirns, eigener Zweifel, ob das geistige Gleichgewicht noch vorhanden sei, Uebergang dieses Zweifels auf die Umgebung, Abwarten, Beobachtung, gewaltsame Mittel um Unheil zu verhüten, Auflösung; bei den Zurückgebliebenen aber das Gefühl eines trüben Problems, für das das entscheidende letzte Wort niemals zu finden sein wird. Hamlet's Schicksal geht Jeden so nah an, weil jeder Mensch es dankbar empfindet, vom Schicksal nicht in die Lage gebracht zu sein, den letzten, äußersten, ungewissen Vorrath seiner geistigen Kraft angreifen zu müssen. Jeder, der sich zu tief in die Fragen seiner geistigen Existenz versenkt, muß fühlen, daß er nahe an dem Abgrunde wandelt, in welchen Hamlet hinabstürzte, und

wie Viele haben einmal im Leben in diesen Abgrund nicht schaudernd hinabgesehen? —

In keinem anderen Stücke hat Shakespeare in solchem Maaße alle Mittel seiner Kunst angewandt. Die ersten Akte gehören zum Wirkungsvollsten aller dramatischen Literatur, der epische Ductus der beiden letzten darf nicht als ein Fehler angesehen werden. Wir finden die gleiche Compositionsweise bei anderen Dramen. Shakespeare wußte ohne Zweifel auch hier was er wollte. Wir sehen im Julius Caesar nur die drei ersten Akte zu den Trägern eines dramatisch durchgeführten Ereignisses gemacht, während die beiden letzten sich als ein episches Gedicht in theatralischer Form anschließen. Macbeth hat dieselbe innere Structur. Sie läßt sich auch sonst nachweisen, und wenn wir die betreffenden übrigen Dramen mit Hamlet in eine Reihe stellen, gewinnen wir einen Vergleichungspunkt für sie sämmtlich, mit dessen Erwähnung ich diese Bemerkungen abschließen will.

Das Drama verlangt eine Krise. Eine Anzahl Gestalten, jede als der ideale Träger einer oder mehrerer menschlicher Seelenkräfte vollerkennbar hingestellt, werden durch einen von höheren Schicksalsmächten gegebenen Befehl gegeneinander gehetzt. Eine Schlacht entsteht, welche bis zur Entscheidung ausgekämpft werden muß. Die geistige Befriedigung des Publikums wird dadurch erreicht, daß jede einzelne Gestalt zum Kampfe absolut berechtigt war und daß ihre Handlungsweise in allen einzelnen Momenten unseren höchsten Anforderungen entspricht.

Diese Gestalten können wenig Individuelles, Besonderes, Eigenartiges haben: sie sind gleichsam nur in menschliche Form gekleidete Principien. Was sie thun und leiden, geht weit über das hinaus was der Zuschauer selbst etwa zu erleben im Stande gewesen wäre. Antigone, Kreon, Oedipus u. s. w. lassen uns in ein Seelenleben blicken, dessen concen-

trirte Einfachheit außer aller eigenen menschlichen Erfahrung liegt. Ohne diese Einfachheit würde der unerbittlich logische Aufbau einer Tragödie nicht möglich sein, bei dem, wie bei einem mathematischen Exempel, Alles stimmen muß.

Dramen dieser Art hervorzubringen, war den Griechen und, unter den modernen Völkern, den Franzosen ein Bedürfniß. Die Dichter dieser Völker waren im Stande, mit Abstractionen in menschlicher Gestalt solche ideale Kämpfe vorzuführen, und ihr Publikum begeisterte sich daran. Den germanischen Völkern dagegen ist es überhaupt unmöglich, sobald Menschen poetisch dargestellt werden, sie anders als im Anscheine von Individualitäten zu bilden. Der Zuschauer will im Drama nicht etwas über seine Erfahrung Hinausgehendes erblicken, sondern seine Erfahrung sogar allein soll den Maaßstab für das abgeben was er auf der Bühne vor Augen sieht: Gestalten sollen auftreten, deren erste Existenzbedingung ist, daß sie Menschen wie wir seien: Charaktere, Individualitäten, freilich in besonderen Lebensverhältnissen. Wir erfassen die Idealgestalten der griechischen Kunst individueller als die griechischen Dichter und Bildhauer selber sie gedacht haben. Nicht das Einfache: das Complicirte verlangen und verstehen wir.

Solche Gestalten aber, wenn sie in Kampf gerathen, bringen die Katastrophe ihrer gesammten Entwicklung nicht in Einer Schlacht zum Austrage, sondern müssen, um beim Vergleiche zu bleiben, lange Kriege führen mit abwechselndem Auf- und Niedersinken von Glück und Unglück. Und diese Kriege werden zwar in ihrer Entstehung verursacht durch ein von höherer Hand herabgeschleudertes aufreizendes Problem: eine nothwendige Rache, eine unausweichbare Verführung (wie bei Macbeth), ein furchtbarer Anreiz zum Ausbruche des Hochmuthes (wie bei Coriolan), eine politische Verleitung zu blu-

tiger Undankbarkeit (wie bei Brutus), allein mit dem einzigen Hauptausbruche dieser ersten Ursache des Conflictes ist die Sache nicht abgethan. Im fortgesetzten Kampfe erst beginnt der Charakter sich zu enthalten, und diese Entwicklung will der germanische Zuschauer vor seinen Augen sich vollziehen sehen. Der Grieche vermochte das nur im Epos zu geben. Die Entwicklung des Achill von Stufe zu Stufe ist der Inhalt des herrlichsten epischen Gedichtes, welches je gedichtet worden ist. Der Germane stellt an das Drama die Anforderung, ihm das zu gewähren. Shakespeare, der einzige Germane, der für eine gesund nationale Bühne als Dichter gearbeitet hat, suchte diesem Verlangen nachzukommen und erfand die Verbindung von Drama und Epos, die seinem Zwecke Genüge that. Ueberall, wo er wirklich die Entfaltung einer ungeheuren Individualität zum Thema seiner Tragödien macht, beginnt er damit, in den ersten drei Akten das Drängen zur ersten großen Schlacht zu geben, in welcher der Charakter seines Helden gleichsam die tiefsten Grundzüge seines Wesens enthüllt, im vierten und fünften Aufzuge wird dann in nur dem Anscheine nach dramatisch gefaßten Scenen die langsame Fortentwicklung des Krieges, bis zum Erliegen der einen oder anderen Partei, oder bis zum Untergange aller Kämpfenden, eigentlich nur erzählt. Dies der Entwicklungsgang bei den bereits genannten Dramen, denen sich noch Timon von Athen, Lear und Richard III. anfügen lassen. Von Nachahmern Shakespeare's hat nur Goethe im Götz und Egmont diese Form aufgenommen, indem er, wie er von sich selbst sagt, in diesen beiden Stücken dem großen Meister seinen Tribut darbrachte.

Daß die bis in die kleinsten Effecte planvoll durchgeführte Darstellung Hamlet's bei Shakespeare das Resultat langjähriger Arbeit gewesen sei, dafür wäre sogar etwas wie ein Beweis beizubringen. Wir besitzen aus Shakespeare's Händen

einen früheren Hamlet, welcher noch nicht der Hamlet unserer Tragödie ist.

Der Text des Dramas, wie es uns vorliegt, ist bekanntlich der Ausgabe von 1604 entnommen. Gedruckt aber wurde jener anders lautende Hamlet Shakespeare's bereits 1603, dessen Entstehung schon vor die Mitte der neunziger, vielleicht sogar in die achtziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt. Dieser Druck von 1603, in nur zwei Exemplaren erhalten, seit 1825 aber oft wieder abgedruckt, ist in Deutschland durch eine Besprechung Goethe's bekannter geworden. Goethe hebt hervor, wie sehr das Drama in seiner ersten Gestalt von der späteren abweiche; allein er betont das bei weitem nicht stark genug.

Während Saxo Grammaticus, die früheste Quelle der Geschichte Hamlet's, den Prinzen als einen klugen Mann darstellte, welcher Wahnsinn heuchelt um den ihm drohenden Gefahren zu entgehen, läßt Shakespeare's erste Bearbeitung ihn vielmehr als offenbar wahnsinnig erscheinen. Suchen wir in diesem anfänglichen Versuche, Hamlet auf die Bühne zu bringen, nach den von mir oben angeführten Effecten und Gegensätzen, mit denen der Dichter in der späteren Ausgabe das Urtheil des Publikums absichtlich verwirrte, so finden wir nichts davon. All diese absichtlichen Contraste sind mit scharfer Berechnung in die spätere Form erst hineingetragen. Shakespeare scheint bei der zweiten Bearbeitung erst auf die Idee gekommen zu sein, dem Zuschauer ein ewiges Räthel aufzugeben. In diesem Sinne sind Zusätze gemacht und ist die Reihenfolge der Scenen verändert worden. Um nur Eines zu nennen: in die beiden entscheidenden Monologe Hamlet's sind erst in der Ausgabe von 1604 die Selbstmordgedanken hineingebracht. Außerdem hat das Stück auch jetzt die vom vierten Akte an eintretende epische Composition empfangen, während es in der Fassung von 1603 weit geschlossener wirkt. Am

auffallendſten war mir, zu bemerken, wie Shakeſpeare einige den Wahnſinn (oder beſſer: die Zerſtörtheit) des Prinzen offen bekundende Wendungen der erſten Bearbeitung in der ſpäteren Ausgabe dahin verändert hat, daß ſie doppelſinnig werden.

Noch einige Worte über Goethe's Kritik.

Die erſten drei Akte der Tragödie ſtellten dar, was Goethe als das innerſte Weſen Hamlet's erkannte: einen ſchwachen Charakter, auf deſſen Schultern die Durchführung einer Rache als eine Laſt gelegt worden iſt, die zu tragen ihnen die Kraft fehlt. Wenn Goethe ſich damit begnügt, nur dies in Bezug auf Hamlet auszuführen, ſo müſſen wir bedenken, daß ihm, ſeiner Zeit, nur eine ſehr beſchränkte Bühnenerfahrung zu Theil geworden war, während das heutige Leben ſolche Erfahrungen im höchſten Maaße mit ſich bringt. Seitdem auch erſt iſt bei uns die techniſche Betrachtung von Dramen an Stelle der früheren getreten, welche ſie nur als literariſche Producte aufnahm. Goethe ſcheint freilich im Wilhelm Meiſter von praktiſcher Bühnenerfahrung auszugehen, allein Eins fehlte ihm ſicherlich, worauf es hier vornehmlich ankam: langjährige Beobachtung des Bühneneffectes, welchen Hamlet auf den verſchiedenſten Theatern und in der Darſtellung der Hauptrolle durch ganz verſchiedene, vorzügliche Schauſpieler auf große, großſtädtiſche Parterre hervorbrachte. Am Schluſſe ſeines Lebens dagegen hatte Goethe dieſe Erfahrungen reichlich eingeſammelt und daher ſeine nachträgliche Bemerkung, daß das Werk trotz Allem ein düſtres Problem bleibe.

Shakeſpeare alſo läßt Hamlet ſo erſcheinen wie Goethe will. Dies aber iſt nur ſein Ausgangspunkt. Der Prinz verfällt in einen ſchwankenden Zuſtand, der ſich von Wahnſinn nicht immer unterſcheiden läßt; die Kunſt beſteht darin, den Zuſchauer im Zweifel zu erhalten, ob er die feinſte Klugheit oder zufällige Narrheit verkörpert vor ſich ſehe. Im vierten und fünften Akte wird der weitere Verfolg dramatiſch berichtet:

der Charakter hat die Blüthe seiner Entwicklung überschritten und geht abwärts. Hamlet hat eine so ungeheure Erschütterung erlitten, daß er sich geistig aufzehrt. Das Uhrwerk seines Geistes, statt 24 Stunden im Tage zu laufen, läuft deren 96 oder mehr, und wenn die Zeiger zufällig zuweilen bei diesem tollen Umlaufe auf die Secunde genau die Zeit richtig angeben, so wirkt diese Richtigkeit nur um so tragischer. In derselben Art sehen wir Coriolan's Hochmuth, Brutus' zu weit getriebene politische Redlichkeit, Macbeth's brutale Herrschsucht, Timon's großartige Freigiebigkeit zu einem verzehrenden Feuer werden, das die Seelen dieser herrlich angelegten Charaktere langsam in Asche verwandelt. Bei ihnen Allen jedoch ergiebt die Rechnung am Schlusse ein klares Facit. Wir haben nichts vom Dichter mehr zu fragen, das er uns verschwiegen hätte. Seine Helden nehmen keine Geheimnisse mit sich, die zum Verständnisse ihres Handelns unentbehrlich wären. Hamlet aber sollte das, eben der Absicht des Dichters nach. Bis zu seinem Ende und drüber hinaus soll der Zuschauer die vergebliche Arbeit wiederholen, Gegensätze zu vereinen, für die es keine Vereinigung giebt. Ein completter Widerspruch ist in Hamlet verkörpert worden, und „ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren." Mag man noch so sicher nachweisen, daß dies gewollt sei und wie es gewollt sei, als Kunstwerk wird diese Tragödie immer von neuem ihre Wirkung thun und, dem Willen ihres Dichters gemäß, räthselhaft erscheinen.

Raphael's eigene Bildniſſe.

1869.

Es befindet ſich auf der Münchner älteren Pinakothek, im letzten der großen Säle, ein Porträt von der Hand Raphael's, das in Bezug auf Schönheit und Aechtheit ſehr verſchieden beurtheilt zu werden pflegt. Ich habe die Anſicht vertheidigen hören, es ſei kein Strich daran von Raphael ſelbſt und die dargeſtellte Perſönlichkeit habe nichts irgend Anziehendes. Letzteres gebe ich durchaus nicht zu; was die Aechtheit anlangt, ſo ſtehen auf dem Werke genug Stellen zu Tage, welche, von Uebermalung unberührt, Raphael's eigenes Machwerk erkennen laſſen. Im Ganzen freilich ſcheinen die wichtigſten Theile eine Lage fremder Farbe empfangen zu haben und ſodann ſtört der Firniß.

Dies jedoch hindert nicht, die Schönheit und das eigenthümliche Weſen des Gemäldes bis auf einen gewiſſen Grad unbefangen zu genießen. So iſt die Wange, auf welche das volle Licht fällt (da der Kopf ſtark nach rechts gewandt iſt, während die Beleuchtung ziemlich ſchneidend von der andern Seite herüberfliegt) ein herrlicher unberührter Theil des Antlitzes. Hier ſieht man ſanfte, blonde, hinter das Ohr geſtrichene Locken tief auf die Schulter, den nackten Hals entlang, niederſinken; wirklich, langſam ſich zu entrollen ſcheinen

sie. Vor dem Ohre, nach der Wange zu, dagegen ein leicht-beginnender Ansatz von Backenbart. Den Scheitel bedeckt ein tiefschwarzes Barett. Die mit einem Theile des Nackens vortretende Schulter trägt ein graues faltiges Gewand; auf die Brust, beinahe im Schatten, legt sich die eine Hand, nur zum Theile sichtbar; während zu ihr herab, zugleich als finsterer Hintergrund der auf dieser Seite dunkel sich abschneidenden Wange, volle Haarstreifen niederhängen. Dieses Wangenprofil ist sehr charakteristisch. Es zeigt eine stark über dem Auge hervortretende Stirn, einen kräftigen Backenknochen darunter, weicht dann sanft zurück und tritt erst bei dem äußerst zart und energisch zugleich gerundeten Kinne wieder hervor. Diese Linie läßt erkennen, daß der Kopf seiner Knochenstructur nach eine kräftige, nicht hohe, wenngleich freie Stirn besaß, deren Formation für den Gesammtanblick etwas Entscheidendes hatte, und die bei magerem Fleische und trockener Haut an die Bildung Michelangelo's etwa erinnert haben würde.

Solche Magerkeit nun aber sehen wir hier nicht. Im Gegentheil, eine zwar nicht lange, aber zart profilirte, mit voller runder Spitze und ebenso vollen Flügeln gebaute Nase erblicken wir, und weiter, einen, dicht unter ihr bereits mit dem oberen Ansatz der Lippen sich vordrängenden, weichen, üppigen Mund, in so reizenden Linien und mit so zarten Licht- und Schattentiefen, dazu von einem so herrlichen Kinne unterbaut, daß man glauben möchte, kein Künstler habe etwas Herrlicheres je gearbeitet. Dem Schwunge dieser Linien entspricht die, welche vom Ohre zum Kinn laufend die Wange vom Halse scheidet.

Ueber dieses Werk gab der Münchner Katalog von 1859 folgende Auskunft: „581. Sanzio (Raffaele di Urbino)."

„Das Bildniß des unsterblichen Raphael in violettem (soll heißen: grauem) Kleide und mit etwas nach der Seite gerundetem Kopfe und aufwärts gegen die Brust gehaltener

linken Hand. Halbe Figur. Auf Holz 1' 10" hoch, 1' 4" 6"' breit."

„Die in Vasari's Künstlerlexicon befindliche Stelle „ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo grando (soll quando heißen) era giovane" hat in neuerer Zeit vielfach zu dem Zweifel Veranlassung gegeben, daß es das Bildniß Raphael's sei; wohl aber wurde unbedenklich zugestanden, daß es von seiner Hand herrühre, jedoch den Prinzen (soll Bindo heißen) Altoviti darstelle."

1859 also wurde dies Porträt officiell noch für das Raphael's erklärt. Sechs Jahre später dagegen ist diese Bezeichnung aufgegeben. In der neuen Bearbeitung des Kataloges, vom Jahre 1865, lesen wir: „585. Raffaello Sanzio da Urbino. — Jugendliches Brustbild des Bindo Altoviti in violettem Kleide, mit schwarzem Barett und langem blonden Haar, über die rechte Schulter aus dem Bilde herausſehend; die Linke liegt auf der Brust. Auf Holz ꝛc.

„Die Acten über dieses Bildniß dürfen als geschlossen betrachtet werden. Bottari hatte es zuerst nach einer unrichtigen Deutung der Worte Vasari's für das Porträt Raphael's gehalten, und als solches wurde es von R. Morghen, sowie von Andern gestochen und lithographirt. Seine Entstehungszeit fällt in das Jahr 1512, sonach in die Zeit der höchsten Meisterschaft des Künstlers, als Bindo Altoviti, dieser wegen seiner Schönheit in Rom berühmte junge Kunstfreund, in dessen Auftrage Raphael die Madonna dell' impannata malte, in sein 22. Lebensjahr getreten war. Dasselbe befand sich drei Jahrhunderte lang im Stammhause der Altoviti zu Florenz und wurde von der Familie stets als das Bildniß ihres berühmten Ahnherrn angesehn. Dort blieb es, bis dasselbe von König Ludwig I. noch als Kronprinz erworben wurde."

Die allerneueste Auflage des Kataloges von 1869 äußert sich fast ebenso, nur daß der Eingangssatz, die Acten über das

Bild seien geschlossen, fortgeblieben, aus dem „berühmten“ Bindo Altoviti ein „bewunderter“ geworden (für beides suche ich leider vergeblich nach Belegstellen) und die Angabe zugefügt worden ist, G. v. Dillis habe seiner Zeit den Ankauf für König Ludwig bewerkstelligt.

Sehen wir nun, wie diese Umkehr in der Deutung des Porträts entstanden ist, und zwar, nehmen wir zuerst die literarischen Schicksale dieses Werk durch, das, nachdem es vor einem halben Jahrhundert Angesichts eines großen theilnehmenden Kreises leidenschaftlich besprochen worden ist, heute so sehr in Vergessenheit gerathen zu sein scheint, daß, soweit meine Erfahrung mich urtheilen läßt, nur die Wenigen welche sich heute speciell mit Raphael beschäftigen, von seiner Existenz wissen.

Vasari schreibt im Leben Raphael's: A Verona mandò della medesima bontà un gran quadro à i Conti da Canossa, nel quale è vna natiuità di N. Signore bellissima, con vna aurora molto lodata, si come è ancora Santa Anna; anzi tutta l'opera, laquale non si può meglio lodare, che dicendo, che è di mano di Raffaello da Vrbino. onde que' Conti, meritamente l'hanno in somma uenerazione; ne l'hanno mai per grandissimo prezzo, che sia stato loro offerto da molti principi à niuno uoluto concederla, ed a Bindo Altoniti fece il ritratto suo quando era giovane che è tenuto stupendissimo. Zu Deutsch: Nach Verona sandte er den Grafen von Canossa ein Gemälde von gleicher Vortrefflichkeit (es ist vorher von der Vision des Ezechiel die Rede), auf dem sich eine sehr schöne Geburt Christi befindet. Der Morgenhimmel darauf und die heilige Anna sind besonders zu erwähnen, aber nein, Stück für Stück das ganze Gemälde ist es: man kann eben nichts sagen, als daß Raphael sein Meister sei. Die Grafen von Canossa halten es deshalb, verdientermaßen, in hohen Ehren und so hohe Preise von vielen Fürsten geboten worden sind, sie haben

es keinem überlassen wollen. Und dem Bindo Altoniti machte er sein Porträt wie er jung war, das für eine erstaunliche Arbeit angesehen wird.

Dies die Worte, auf welche hin Bottari in seiner 1759 in Rom herausgekommenen neuen Ausgabe der Werke Vasari's das damals in Altoviti'schem Familienbesitze befindliche Gemälde für Raphael's eigenes Porträt erklärte. Er vertauscht zugleich für seine neue Ausgabe den alten, von Vasari selbst der Biographie Raphael's beigegebenen Holzschnitt mit einem Stiche nach dem neu zum Vorschein gekommenen Porträt und beschreibt in einer Anmerkung das Entzücken der Familie Altoviti über die gemachte Entdeckung, deren erster Gedanke freilich, Longhena zufolge, dem aus Goethe's italiänischer Reise bekannten Hofrath Reiffenstein in Rom, oder wie die Italiäner schreiben „Renfensthein" angehört. Möglich, daß Bottari selbst jedoch Reiffenstein als Autorität für den Gedanken anführt, da er die Entdeckung nicht zuerst in seiner Vasariedition, sondern in seinen Noten zu Borghini's Riposo ausgesprochen hat, die ich nicht verglichen habe.

Es scheint, daß Bottari, ein seiner Zeit im Glanze hoher Autorität dastehender Gelehrter, wenig Widerspruch fand. Mariette, damals ebenso maaßgebend für Frankreich als Bottari für Italien, schloß sich ihm sofort an. Die Porträts Raphael's waren überhaupt noch nicht Gegenstand kritischer Vergleichung gewesen. Bottari erwähnt außer diesem noch „molti ritratti di Raffaelo" ohne sie näher zu bezeichnen, nur eins giebt er specieller an, das sich in Florenz im Hause des Lionardo del Riccio befunden habe, und das verschollen ist. Wie wenig in Florenz das Gemälde der Altoviti zugänglich und bekannt war, zeigt ein Brief Winckelmann's an Riedesel, dem er empfohlen hatte es in Florenz anzusehen. Riedesel war es nicht gelungen, das Werk ausfindig zu machen, und

Winckelmann antwortet darauf (im April 1767): „Von dem vermeinten Porträt des Raphael oder vielmehr des Bindo Altoviti in dieſem Hauſe zu Florenz, redet Vaſari in des Raphael Leben, weiter braucht es keinen Beweis, die Florentiner der Unwiſſenheit zu überführen. Ich glaube nicht, daß ſie wider dieſen Scribenten ſtreiten wollen, welcher den Raphael ſelbſt von Perſon hätte kennen können, wenigſtens hat Altoviti denſelben genau gekannt. In einigen Jahren wird man daſelbſt kaum den Namen des Benvenuto Cellini kennen.“ Ich weiß nicht, wieweit Winckelmann ſeine Anſicht, Bottari's Auslegung ſei die unrichtige, feſtgehalten hat; für uns iſt ſie ohne ſonderliches Gewicht, da er keinenfalls auf Grund von Studien ſo geurtheilt hat, denn ſchon daß er behauptet, Vaſari, der 1512 in Arezzo geboren wurde, während Raphael 1520 in Rom ſtarb, hätte Raphael von Perſon kennen können, zeigt, wie wenig ihm die Verhältniſſe geläufig waren. Offenbar will Winckelmann, indem er darauf hinweiſt, daß das Gemälde Gegenſtand einer gelehrten Controverſe ſei, die Unwiſſenheit der Florentiner, die nicht einmal ſeine Exiſtenz kennen, um ſo ſchärfer kennzeichnen. Cochin, welcher allerdings ein Jahr vor dem Erſcheinen von Bottari's Vaſariausgabe ſeine Voyage d'Italie, ein weitverbreitetes Reiſehandbuch, erſcheinen ließ, nennt das Gemälde nicht; Volckmann aber, welcher Cochin's Buch in den 70er Jahren zu einem Deutſchen Reiſewerke erweiterte, weiß ebenſo wenig davon. Man muß den Zuſtand der damaligen Kunſtkritik näher kennen, um begreiflich zu finden, daß die Sache nach kurzem Aufſehen ſo ganz ruhen blieb. Cochin z. B. behauptet, in Florenz ein Porträt Raphael's von Lionardo's Hand geſehen zu haben, was Volckmann (deſſen Reiſehandbuch zu Goethe's italiäniſchen Zeiten als Autorität galt) gläubig ins Deutſche überſetzt (I, 563): „Das Bildniß Raphael's von Leonhard von Vinci, ſchön gezeichnet.“ Bottari nun, im Anhange zu

seiner Vasariausgabe (Aggiunte p. 13), beklagt sich, dies Porträt vergebens an Ort und Stelle gesucht zu haben. Indeß, da er sich erinnere, unter den Zeichnungen, welche ehedem im Besitze eines gewissen Benedetto Luti gewesen, ein Raphael darstellendes, mirabilmente gezeichnetes Blatt Lionardo's gesehen zu haben, so sei ihm deshalb sehr wahrscheinlich, daß Lionardo Raphael auch gemalt habe (woran Lionardo, soviel wir wissen, niemals gedacht hat). Bottari verfolgte die Sache nicht weiter. Nach dieser Manier wurden damals Conjecturen gemacht. Diejenigen, welche sich mit der Kunst beschäftigen, bilden eine kleine, in sich geschlossene Gesellschaft. Jeder seine eigenen Wege gehend, seine eigenen Vorurtheile hegend und selten in der Nöthigung, sie aufzugeben oder nur vertheidigen zu müssen. Diese Ansichten pflanzen sich im Stillen fort. Lanzi berichtet in seiner Geschichte der Malerei, unser Porträt stelle den Bindo Altoviti vor, werde von Vielen aber für Raphael gehalten. Raphael Morghen dagegen sticht es als Raphael. Landon läßt es in seinem großen Raphaelwerke (1805) unerwähnt. Unter Glas stand das Werk lange im Palazzo Altoviti und suchte einen Käufer, den es endlich, 1808, im Kronprinzen von Bayern fand. Das Gemälde verschwand nun einige Jahre und tauchte dann in Deutschland auf. Jetzt, wo ein enormer Preis erzielt worden war, wo das Gemälde in München als Porträt Raphael's gefeiert wurde, faßte man es schärfer ins Auge.

Anfangs wandte sich die Meinung der Annahme zu, Raphael sei dargestellt. Füßly, welcher seinem großen Künstlerlexicon (1814) eine Biographie Raphael's als besonderen Anhang zufügte, und der nach so vielen Vorgängern, welche kritiklos Vasari ausschrieben, als der erste selbständige Arbeiter auf diesem Felde anzusehen ist, stellt eine Reihenfolge von fünf Porträts Raphael's auf, unter denen er das unsrige für das vorzüglichste erklärt. Bottari's Entdeckung theilt er ein-

fach als ein Factum mit, gegen das, wie es scheint, Niemand mehr etwas einzuwenden hatte.

Gegen diese Auffassung war in Italien gleich nach dem Verkaufe des Bildes an den Kronprinzen protestirt worden. Ein Werk Raphael's war wieder aus dem Lande gelassen. Die Behörden wurden angeklagt und konnten die Thatsache nicht in Abrede stellen. Eins aber wenigstens wollte man zur eigenen Vertheidigung vorbringen: Die Deutschen irrten sich, wenn sie Raphael's eigenes Porträt zu besitzen glaubten. Bindo Altoviti sei darauf dargestellt. Der Ritter Cavaliere Puccini, Director der Florentinischen Gallerien, setzte in einem Briefe „an einen Freund" (Longhena, Uebersetzung des Lebens Raphael's von Quatremère de Quincy, S. 643) auseinander, daß die betreffende Stelle Vasari's: à Bindo Altoviti fece il ritratto suo, nur so aufzufassen sei, sowie daß das Porträt schon deshalb nicht das Raphael's sein könne, weil dieser als er jung war ganz anders gemalt habe. Was die Erklärung der Stelle anlangt, so citirt er Vasari's ähnlich construirte Stelle, wo erzählt wird, Bandinelli habe sich von Andrea del Sarto malen lassen und wo es heiße „gli fece fare il ritratto di sè" Deutsch: trug ihm auf, sein eigenes Porträt zu malen.

Auf beide Gründe komme ich in der Folge zurück. Nur das sei hier gleich bemerkt, daß die betreffende Stelle (Vasari X, 297) im Gegentheil folgendermaaßen lautet: Ricercò Andrea del Sarto che gli fecesse il suo ritratto, Deutsch: „er (Bandinelli) ersucht Andrea del Sarto ihm sein Porträt zu malen", so daß schon hieraus, wenn Puccini's Folgerung richtig wäre, hervorginge, daß Raphael nicht Bindo Altoviti's Porträt, sondern für Altoviti sein eigenes gemalt habe.

Gebe dies einen Vorgeschmack, auf welche Weise man italiänischerseits damals solche Streitigkeiten auszufechten suchte.

Als zweiter Kämpfer gegen die Annahme, Raphael's eigenes Porträt liege vor, erhob sich sodann in Italien der Abbate Missirini, der im Auftrage des berühmten Sammlers und Kenners Cavaliere Wicar (dessen Sammlung heute in Lille befindlich ist) Bottari und die Deutschen zu widerlegen suchte. Seine Schrift, vom Jahre 1821, welcher die Biographie Raphael's von Vasari und Bellori's Erklärungen der vaticanischen Gemälde Raphael's angehängt sind, versucht die Frage methodisch zu behandeln und ist schon deshalb von Interesse, weil sie abermals erkennen läßt, was damals unter methodischer Bearbeitung solcher Themata verstanden wurde.

Wicar, ein Schüler David's, hatte als ehemaliger Commissar der französischen Republik in Italien eine Sammlung von Handzeichnungen zusammen gebracht, die ihn berühmt machte. In Italien lebend stand er mit Allem in Verbindung was sich dort für Kunst interessirte, und hegte den natürlichen Ehrgeiz, seiner Meinung dictatorische Geltung zu verschaffen. In wieweit er bei dem Verkaufe des Gemäldes der Altoviti mitzusprechen gehabt, weiß ich nicht. Wicar schrieb nicht selbst, er inspirirte nur. Der Abbate Missirini führt ihn als den berühmten Kenner ein, dessen Gedanken er mitzutheilen beauftragt sei. Der erste von den sechs titoli in welche die Schrift eingetheilt ist, bespricht Raphaels Porträts im Allgemeinen und führt deren fünf an.

1) Das zu Cagli befindliche, wo Giovanni Santi, der Vater, sich selbst als heiligen Joseph, seine Frau als Maria und Raphael als Christkind dargestellt habe.

2) Auf der Auferstehung Christi im Vatican sei das Antlitz eines schlafenden Soldaten allgemein als das Porträt Raphael's anerkannt.

3) Das eigenhändige Porträt in der Gallerie der Ufficien zu Florenz, das seinem Style nach ins Jahr 1507 falle, als Datum der Grablegung.

4) Das ſicherſte Porträt Raphael's: auf der Schule von Athen, da Vaſari ſelbſt daſſelbe bezeuge.

5) Das Porträt Raphael's in der Akademie zu San Luca in Rom, welches Lanzi für das ähnlichſte von allen hält, heute, nebenbei bemerkt, allgemein zurückgewieſen.

Keine Silbe ſagt Miſſirini über den Zuſtand dieſer Gemälde. Nichts wird angeführt von Zeichnungen, Stichen und Holzſchnitten, welche Raphael darſtellen. All dieſe Porträts nun, behauptet Miſſirini, ſtimmten in der Carnation überein, welche ins Dunkle ſpiele (che pende all' olivastro), hätten daſſelbe Haar und dieſelben Augen. Ein in Perugia beim Grafen Ceſare Leoni befindliches Porträt ſei nicht ſicher.

Der zweite Titel beginnt: es habe die Welt lange des ſicheren Glaubens gelebt, dieſe fünf Porträts ſeien die einzigen: Vivea adunque il mondo certo, e sicuro, che il vero sembiante del Sanzio fosse quello espresso nelle anzidette cinque immaggini: — quando improvvisamente uscì il Bottari — als plötzlich Bottari ſich erhoben und das Porträt, welches immer in Rom im Palaſte des Altoviti, bei Ponte Santangelo, geſtanden, ehe es nach Florenz transportirt worden ſei, in Casa Altoviti, nel Borgo degli Albizzi, für das Raphael's erklärt habe. Bottari habe dies gethan, einmal par vaghezza di novità — vom Kitzel getrieben, etwas Neues aufzutiſchen, ſodann, weil er das Gemälde nicht unterſucht habe. Da Viele ſeine Meinung aber angenommen hätten, ſogar Leute wie Morghen, ſei es Pflicht ihr entgegenzutreten, da ſonſt die Gefahr eintrete, daß eine Tradition daraus werde.

Der dritte Theil iſt einer Vergleichung dieſes Gemäldes mit dem auf der Schule von Athen befindlichen geweiht, beſchreibt beide Antlitze genau und kommt zum Schluſſe: wenn das Porträt der Altoviti ächt ſei, ſo müßten alle andern für falſch angeſehen werden, und zwar müßten ſie dies contro l'analogia delle cose, contro l'antichissima tradizione, contro

la testimonianza di gravi scrittori, e contro l'unanimo consentimento di tutti gli intelligenti, e gli artisti di quasi tre secoli.

Worin dieſe „Analogie der Dinge" beſtehe, wie alt dieſe „uralte Ueberlieferung" ſei, welches die „gewichtigen Schriftſteller" ſeien und auf welche Weiſe ſich das „einſtimmige Urtheil aller Verſtändigen während dreier Jahrhunderte" geäußert habe, dafür bringt Miſſirini weder Belege, noch denkt er daran, die von ihm angeführten Gemälde ſelbſt näher zu unterſuchen. Ich werde ſpäter auf jene Porträts unter 1 bis 5 zurückkommen. Nur ſoviel einſtweilen, daß Nr. 1 heute von Niemand mehr angeführt wird, wie es denn als ganz jugendliches Kinderporträt überhaupt kaum in Frage kommen kann; daß Nr. 2 auf bloßer Vermuthung beruht; daß Nr. 3 und 4 übermalt und verändert ſind; und daß Nr. 5 vermuthlich eine Fälſchung in alterthümlichem Style iſt. Es erſcheint höchſt ſonderbar, daß ein Mann wie Wicar nicht andere, ihm in Rom zugängliche ächte Porträts Raphael's anführt, deren abſoluter Mangel an Uebereinſtimmung mit den fünf von ihm angeführten ihm noch ſtärker in die Augen fallen mußte.

Der vierte Titel führt die Ueberſchrift confronto degli stili e dei tempi, Vergleichung der Manieren und Epochen. Der Beweis ſoll geführt werden, es könne das Gemälde im Hauſe Altoviti nicht vor 1516 oder 1517 entſtanden ſein. Dann aber paſſe es nicht zu Raphael's entſprechender Altersſtufe! Dies der Grund, den Puccini ſchon als einen unwiderleglichen angeführt hatte, und der in nichts zerfällt. Der Münchner Katalog, wahrſcheinlich im Anſchluß an Paſſavant, ſetzte das Werk, wie wir ſahen, ins Jahr 1512. Ich ſelber würde dieſelbe Zeit etwa dafür annehmen.

Titel fünf ſoll nun den Fundamentalirrthum Bottari's aufdecken. Er habe Vaſari falſch verſtanden, bei dem es, wenn er von Raphael's eigenem Porträt hätte reden wollen,

heißen müßte: e fece il suo ritratto quando era giovine a Bindo Altoviti, deshalb nämlich, weil bei guter Construction das relative suo sich stets mit dem zunächststehenden Substantiv verbinde. Dies zunächststehende Substantiv jedoch ist ritratto, womit Bottari und jeder vernünftige Mensch suo in Verbindung bringt. Missirini scheint an die zunächststehende Person zu denken, eine Regel jedoch, die gleichfalls Niemand kennt. Wie die Phrase dasteht, ist sie doppelsinnig und aus ihrer Construction nichts für oder gegen die eine oder andere Auffassung zu schöpfen. Die einzigen soliden Einwürfe, welche Missirini überhaupt vorbringt, sind die jetzt folgenden.

Einmal: Wicar habe von der bekannten heute noch in Rom befindlichen Cellini'schen Büste Altoviti's einen Abguß genommen und diesen oft mit dem Gemälde verglichen: die Uebereinstimmung sei eine schlagende. Und zweitens: es habe sich in Casa Altoviti ein anderes Porträt Bindo's gefunden, und auch dieses sei sowohl der Büste als Raphael's Werke ähnlich. Freilich, setzt Missirini hinzu, erscheine an der Büste, welche den Mann in seinem 70. Jahre (bärtig) darstellt, alles più caricato, schwerer in den Formen. Und was das Gemälde anlangt, so muß dies, wenn es Wicar's Vermuthung zufolge Santi di Tito gemalt hat, aus der allerspätesten Zeit sein. Mir scheint die so stark betonte Aehnlichkeit der drei Werke untereinander um so bedenklicher, als Niemand später auf sie zurückgekommen ist, um sich ihrer als Beweismittel gegen Bottari zu bedienen.

Ferner, meint Wicar, Bindo und Raphael seien einander nicht so nahe getreten, als daß der Künstler sein Bildniß in dieser Weise vergeben hätte. Hierüber liegt jedoch gar nichts vor. Ferner, es habe Borghini im Riposo (1585) Vasari's Werk ausgeschrieben, beweise also nichts. Sicherlich hat Borghini von Vasari abgeschrieben, da er sogar genau dessen Wendung copirt, also jedenfalls ebenso zweideutig ist. Dies

beweist aber nur, daß er sich in Betreff des Gemäldes nicht anders zu helfen wußte. Ferner: das Leben Raphael's von Comolli, durch welches Bottari's Deutung bestätigt zu werden scheine, sei eine Fälschung. Auch dies ist richtig. Das unter Einfluß Bottari's, bewußtem oder unbewußtem, zu Stande gebrachte Leben Raphael's von Comolli (1790, das leider von manchen Neueren immer noch als benutzbare Quelle angesehen wird) ist eine Fälschung, und die Absicht scheint erkennbar, als habe man Bottari's Deutung der streitigen Phrase hier eine Bestätigung verschaffen wollen. Dieser Umstand aber ändert an der Sache nichts, denn mit oder ohne sowohl Comolli's als Bottari's Zuthun bleiben Vasari's Worte dastehn wie sie dastehn, doppelsinnig und unerklärbar, und wer darüber entscheiden will, ob Raphael sich selbst oder Altoviti gemalt habe, kann aus ihnen nichts entnehmen und muß sich an das Werk selber halten. Gegen dieses Gemälde an sich aber als Porträt Raphael's hat Missirini bis dahin nichts vorgebracht als den Hinweis auf die allerdings offenbar totale Verschiedenheit beim Vergleich mit dem Porträt Raphael's auf den Florentiner Ufficien sowohl als der Schule von Athen. Für die Auffassung, es stelle Altoviti dar, hat Missirini ferner nichts zu geben vermocht, als die problematische Aehnlichkeit des Antlitzes mit zwei, Bindo funfzig Jahr später darstellenden Werken, von denen Santi di Tito's Porträt von Niemand sonst erwähnt wird, während die Büste in Wahrheit keine Aehnlichkeit zeigt.

Trotzdem beginnt Missirini den sechsten Titel mit der Erklärung, durch das bisher Gesagte ergebe sich mit äußerster Evidenz, daß das fragliche Porträt nicht Raphael, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse. Bottari habe gewagt, diesen seinen Irrthum in der Vasariausgabe von 1781 zu wiederholen. Nun beginnen Persönlichkeiten gegen Bottari. Die unpassende Art, wie er sich seiner Entdeckung gerühmt habe ꝛc.,

vier Seiten lang bittre Dinge in den Formen anscheinend ausgesuchter Höflichkeit. Niemand, der über die Frage schreiben wollte, würde aus Missirini's Schrift das Geringste an Beweismaterial zu entnehmen finden. Es sind lauter Redensarten und, wo er exact sein möchte, Oberflächlichkeiten. Denn, wie bemerkt, er denkt nicht daran, zu untersuchen ob das Florentiner Ufficienporträt und das der Schule von Athen im ursprünglichen Zustande sich befinden, und unterläßt es, anderweitige ächte Porträts anzuführen, die ihm doch vor Augen stehen mußten.

Es kann hier nicht darauf ankommen, dem unmittelbaren Effecte der Schrift Missirini's nachzuspüren und die etwanige bereits vorausgegangene und folgende Broschürenliteratur zu besprechen. Genug, daß unter Sanction der Akademie von San Luca, die als Besitzerin des unter Nr. 5 für ächt erklärten Gemäldes, ein starkes Interesse dabei hatte, durch Missirini ein Manifest gleichsam gegen das Münchner Gemälde erlassen worden war, welches zum Glaubensbekenntnisse einer Partei ward.

Bottari lebte damals längst nicht mehr. Wicar war Franzose, Missirini Italiäner, der Kronprinz von Bayern und die auf seiner Seite stehenden Männer Deutsche. Wer Italien, Italiäner und italiänische Kunstforschung kennt, für den versteht sich von selbst, wer jetzt für und gegen Missirini aufstand. Ich glaube mich frei von nationalen Vorurtheilen und halte sämmtliche Nationen für gleichberechtigte Töchter des Himmels und der Erde, allein dies kann nicht blind machen: Es existirt ein althergebrachter Neid der Romanen gegen die Germanen wo es sich um geistigen Besitz handelt. Das Heruntermachen eines von einem Deutschen nach Deutschland entführten italiänischen Kunstwerkes war etwas wie eine Nationalangelegenheit. Missirini-Wicar's Meinung fand allgemeinen Anklang. Fea erklärte in den Notizie intorno Raffaele (Rom 1822) seine Bei-

ſtimmung. Bindo Altoviti, äußert ſich Fea, ſei um 1514 als appena uscito della minorità nachweisbar, um dieſe Zeit müſſe Raphael, ſelbſt damals kein Jüngling mehr, ihn gemalt haben. Vaſari habe mit den Worten quando era giovane auf das hohe Alter anſpielen wollen, in welchem Bindo zur Zeit wo Vaſari ſchrieb geſtanden. Fea's Beitritt zu Wicar's Partei hat dieſer, wenn ich nicht irre, mehr genützt als Miſſirini's Geſchwätz. Von dieſer Zeit an war Bottari's Meinung als beſeitigt zu betrachten in den Kreiſen italiäniſcher Kunſtfreunde.

In Deutſchland ſchwieg man nun aber nicht. In Berlin lebte damals Friedrich Rehberg, Profeſſor an der königlichen Akademie der Künſte, lange Jahre in Rom heimiſch geweſen (und in dieſer Eigenſchaft, als privater Berichterſtatter nach Berlin über die nach Rom geſandten Deutſchen Künſtler, durch die über ſeinen Collegen Carſtens abgegebenen ungünſtigen Inſinuationen bekannt). Unter dem Scheine, Raphael im Ganzen behandeln zu wollen, machte Rehberg, 1824, in einer dem Miniſter Altenſtein gewidmeten Würdigung Raphael's die ſchwebende Bildnißfrage zum Gegenſtande einer äußerſt mangelhaften Beſprechung. Einige verſchollene und unbekannte Porträts abgerechnet, führt er deren immer noch 26 Stück, Raphael darſtellend, an. Er acceptirt ohne weiteres Alles was je unter dieſem Namen curſirte. In Betreff des Münchner nun ſucht er einen eigenthümlichen Ausweg. Vaſari's vielbeſtrittene Stelle, behauptet Rehberg, könne gar nichts Anderes bedeuten, als daß Raphael nicht ſein, ſondern Bindo Altoviti's Porträt gemalt habe. Dies wird ohne jeden Beweisverſuch einfach zugegeben. Allein, behauptet er weiter, ſchon die Sieneſer Ausgabe des Vaſari weiſe darauf hin, es ſei das von Vaſari hier erwähnte Porträt ein ganz Anderes als das nach München gelangte. Dieſes gehöre unter die von Vaſari unerwähnt gelaſſenen Werke und ſtelle niemand anders dar als Raphael. Bindo Altoviti's Porträt ſei verloren gegangen,

wenn wir es nicht etwa in dem den Kopf auf die Hand stützenden Jüngling der Pariser Sammlung wiedererkennen wollten. Dies Porträt, ein neuerer Zeit durch Mandel's Stich besonders bekannt gewordener Kopf, wurde in Paris von jeher für Raphael selber erklärt (ich weiß nicht wann das aufkam) und findet sich bei Füßly unter den wenigen als ächt aufgeführten Porträts Raphael's. Was Rehberg hierfür beibringt, ist so unnütz wie seine ganze Conjectur und braucht nicht weiter besprochen zu werden.

Vielleicht verdanken wir es Rehberg's verunglücktem Versuche, daß Missirini's Ansicht nun auch in Deutschland Vertreter fand. Wir besitzen, vom Jahre 1825, ein anonymes Büchelchen aus der Feder des als Kunstkenner bekannten Herrn von Lepel, literarisch sehr ungeschickt und voller Druckfehler in Nassen-Heyde in Pommern vom Verfasser, wie es den Anschein hat, auch typographisch eigenhändig hervorgebracht, worin die Werke Raphael's nach eigenen Kategorien ziemlich bunt besprochen werden. Jenes Pariser Porträt soll danach Paris Alfani vorstellen. Warum, weiß Niemand. Das Münchner Bild wird einfach Bindo Altoviti genannt und auf Bottari's Irrthum hingewiesen. Lepel will das Gemälde 1793 in Florenz gesehen haben, wo es bereits zum Verkaufe ausstand.

Bedurfte es jedoch einer letzten Bestätigung für Wicar's Ansicht, so ward diese Anfangs der zwanziger Jahre durch Quatremère de Quincy's Leben Raphael's geliefert, welches, durch Longhena's berühmte Uebersetzung (1829) in Italien zu einem populären Werke geworden, die ganze Frage in so umfassender Weise behandelte, daß man in Italien die Acten als geschlossen ansah. Von nun stand fest: Bottari war im Irrthum und das Bildniß konnte niemand Anders darstellen als Bindo Altoviti.

Die Untersuchung nimmt folgenden Gang.

1) Vasari's Worte seien allerdings derart, daß die Stellung des suo doppelsinnig scheine. Indeß Missirini habe die Sache aufgeklärt. Vasari, hätte er Raphael's eigenes Bildniß gemeint, würde jedenfalls proprio dazugesetzt haben. — Quatremère stellt dies einfach hin, ohne zu untersuchen, ob sich denn bei Vasari nicht an andern Stellen ähnliche Constructionen finden und wie diese zu verstehen seien.

2) Es müsse doch seine Gründe haben, daß die Familie das Gemälde stets für Bindo Altoviti angesehen. — Es liegt jedoch gar nichts vor, was den Beweis liefert, die Familie habe dies wirklich immer gethan.

3) Missirini habe den betreffenden Kopf mit dem auf der Schule von Athen verglichen: beide zeigten nicht die geringste Uebereinstimmung; auch werde dunkelbraunes Haar und bräunlicher Teint für Raphael durch das Florentiner Porträt bestätigt. — Es ist der Umstand jedoch außer Acht gelassen, daß diese beiden Porträts übermalt sind.

4) Quando era giovane passe nicht auf Raphael. Habe dieser sich als Jüngling wirklich gemalt, so hätte dies in der prima maniera geschehen müssen. Habe er sich in späterer Zeit nur so darstellen wollen wie er in seiner Jugend aussah, so könne es sich doch nicht nur um ein paar Jahre gehandelt haben, um die er sich verjüngte. Das Porträt zeige ja bereits einen Anflug von Bart. Wozu deshalb eine so künstliche Annahme aufstellen? — Diesem Raisonnement gegenüber muß eingewandt werden, daß das Münchner Gemälde trotz seines Anfluges von Bart einen jugendlichen Menschen darstellt, ohne ein bestimmtes Alter erkennen zu lassen, wie man in den zwanziger Jahren etwa auszusehen pflegt. Jugendlich ist der Eindruck jedenfalls. Stellt das Gemälde also Raphael oder Bindo vor, so, es mag gemalt sein zu welcher Zeit es will, drückte sich Vasari correct aus, wenn er sagt, Raphael habe sich oder Bindo dargestellt quando era giovane, wie der

eine oder andere als jüngerer Mann aussah. Giovane bedeutet einen jüngeren Mann im Gegensatze zum Alter. Die Giovanezza kann bis zum 40. Jahre gehen.

An anderer Stelle werden in dem Buche dann Raphael's Porträts überhaupt behandelt, abgesehen von unserm streitigen Werke. Schon auf den Gemälden der Camera della segnatura finden wir von Quatremère deren vier nachgewiesen. Eines sodann auf der Vertreibung Attila's. Ferner das in der Akademie von San Luca befindliche. Das Pariser, von Füßly und Rehberg erwähnte. Raphael auf dem Pariser Gemälde, „Raphael und sein Fechtmeister"*) wird dagegen für Marc Anton erklärt. Schließlich empfangen wir, im Hinblick auf das Porträt der Schule von Athen und das Florentiner, eine allgemeine Beschreibung von Raphael's Persönlichkeit, welche der von Bellori's gegebenen, d. h. erfundenen (1695) entspricht und die wir später bei Passavant wiederfinden.

Quatremère's Buch hat seinen Autor berühmt gemacht und sein Einfluß ist ein ungemeiner gewesen. Trotzdem sind alle ihm von C. F. v. Rumohr gemachten Vorwürfe so begründet, daß hier meine eigene Kritik überflüssig wird. Rumohr's Italiänische Forschungen, 1827 im ersten Bande erschienen, brachten im dritten, 1831, das Leben Raphael's, eine Arbeit, die zu verstehen seinen Zeitgenossen meistentheils leider die Vorbildung fehlte, und die ihrem ganzen Werthe nach überhaupt erst dann erkannt und ausgenutzt werden kann, wenn die Geschichte der modernen Kunst einst einmal vor einem Publikum berufener Männer mit Ruhe und voller Uebersicht

*) Die flaue Manier, in welcher dies Gemälde ausgeführt ist, hat zu mancherlei Vermuthungen Anlaß gegeben, von wem es herrühren könnte. Ich erkläre mir seine Entstehung so, daß nach Raphael's Carton Jemand, der ihn gar nicht kannte, das Bild anfertigte. Es wären die Haare sonst nicht tief schwarz gemalt worden.

des Materiales behandelt werden wird, wie dies längst bei der Geschichte der antiken Kunst der Fall ist.

Rumohr läßt sich mit Quatremère de Quincy wenig ein. Diesem wird nur gelegentlich nachgewiesen, daß er bei allem Anscheine von Gelehrsamkeit nicht einmal mit Vasari's Werken bekannt sei, überhaupt nur beschränkte Kenntnisse besitze. Rumohr erkennt in Missirini's Schrift den Punkt, auf den man losgehen müsse.

Er beginnt damit, zwei seiner Zeit in Rom herrschende Ansichten über das streitige Werk Raphael's zu charakterisiren. Einige, sagt er, hielten dasselbe für ein Porträt Raphael's, gemalt von Giulio Romano. Andere für ein Werk Raphael's, aber nicht für sein Porträt. Mit beiden Parteien stimme er nur zur Hälfte überein. Was seine Widerlegung der ersteren Ansicht anlangt, so geht sie uns hier nichts an, da sie keine Vertreter mehr hat, über die zweite äußert Rumohr sich folgendermaaßen.

„Viele Bildnisse," sagt er (S. 110), „erwähnt Vasari; bei allen bezeichnete er das Object, die dargestellte Person, auf die gelegenste, unzweideutigste Weise. So sagt er im Leben Raphael's: Fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone etc. (er machte ein großes Gemälde, worauf er Pabst Leo X. abbildete); ferner: Fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano etc. (er machte gleichfalls den Herzog Lorenzo und den Herzog Giuliano); endlich: Agnolo Doni — gli fece face il ritratto di sè e di sua Donna etc. (Agnolo Doni ließ von ihm das Bildniß von sich und seiner Gemahlin machen). Wie in diesen Fällen, so würde Vasari auch von dem unsrigen, hätte er es für das Bildniß des Altoviti gehalten, sagen können und müssen: Fece, ritrasse, Bindo Altoviti. Indeß sagt Vasari vielmehr: a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo (dem Bindo Altoviti machte er sein Bild, wie er noch jung

war, aussah u. s. w.). Verstehen wir nun mit Missiri*) jenes, suo, als, di lui, dessen, so entsteht die Frage: wie denn kam Vasari, der stets so ungezwungen schreibt, zu dieser seltsamen Weise, einen höchst einfachen Sinn auszudrücken? Nehmen wir hingegen an, daß er ein ganz neues Verhältniß ausdrücken wollte: den Künstler, welcher dem Freunde sein eigenes Bild malt, so erscheint die Construction ebenso natürlich als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italiänischen Sprache das Possessivum auf das Subject des Satzes sich beziehen soll. Wie nahe es dem Italiäner liege, den Vasari in diesem Sinne zu verstehen, erhellt aus dem späten Auftreten der entgegengesetzten Auslegung."

Was dies Letztere anlangt, so meint Rumohr wohl, Bottari sei der Erste der unsere Stelle näher angesehen und zu dem Gemälde in Beziehung gebracht habe, das bis auf seine Zeit nicht auf Vasari's Zeugniß, sondern auf Familientradition hin für Bindo Altoviti gehalten worden sei. Alle Welt habe denn auch Bottari sofort zugestimmt, bis erst viel später eine entgegengesetzte Erklärung aufgetreten sei.

Rumohr jedoch behandelt die Sache zu allgemein. Obgleich er der Erste ist, der einen objectiv kritischen Standpunkt einnimmt, so unterließ er doch, die Methode zur Anwendung zu bringen, welche heute unerläßlich ist. In Salviati's Biographie schreibt Vasari von einem gewissen Aveduto (XII, 59): il quale Aveduto, oltre a molte altre cose che ha di mano di Francesco, ha il ritratto di lui stesso, fatto a olio, e di sua mano, naturalissimo. (Welcher Aveduto, außer vielen andern Sachen, welche er von Francesco's Hand besitzt, das Porträt seiner selbst hat, in Oel gemalt, und von seiner Hand, sehr natürlich.) Aveduto ist Subject, di lui stesso ist gewählt, weil suo hätte mißverstanden werden können. Jeder erkennt,

*) Rumohr schreibt seltsamer Weise immer so, statt Missirini.

daß es sich um ein Porträt Salviati's handelt. Ueber Bindo Altoviti heißt es in derselben Biographie: Ritrasse (il Salviati scil.) nel medesimo tempo il detto M. Bindo, che fu una molto buona figura, ed un bel ritratto.*) (Er porträtirte zur selben Zeit den erwähnten Herrn Bindo, was eine sehr schöne Gestalt war und ein schönes Bildniß.) Hätte Vasari statt dessen aber gesagt: A Messer Bindo fece nel medesimo tempo il suo ritratto, che fu una molto buona figura etc., so würde dennoch Niemand dies auf Salviati beziehen, auch nicht wenn „quando era giovane" dabei stände, weil eben als Vasari schrieb Bindo Altoviti ein alter Mann war, den Jedermann in Rom kannte, so daß dieser Zusatz, bei Vasari's naiver Feder, ganz natürlich scheinen könnte.

Was die eigenen Bildnisse der Künstler anlangt, deren Biographien Vasari giebt, so pflegt er in jeder irgendwo mitzutheilen, wo das Porträt befindlich sei. Oft setzt er das Alter hinzu, in welchem es genommen wurde. So lesen wir im Leben des Lorenzo da Credi (VIII, 204): Fece Lorenzo molti ritratti; e quando era giovane fece quello di sè stesso. (Lorenzo machte viele Porträts; und als er ein jüngerer Mann war das von sich selber.) Im Leben des Benedetto von Rovezzano (VIII, 180): Il ritratto suo si è cavato da uno che fu fatto, quando egli era giovane, da Agnolo di Donnino. (Sein Porträt [das von Vasari im Holzschnitt gegebene nämlich] wurde genommen von einem, das gemacht wurde, als er ein jüngerer Mann war, von Agnolo di Donnino.) Im Leben des obenerwähnten Francesco Salviati (IX, 192): Visse Francesco anni 64; ed un suo ritratto, che ha messer Fermo, fu fatto quando era d'anni cinquanta. (Er lebte 64 Jahr und ein in Messer Fermo's Besitz befind-

*) Ma questo fu poi mandato alla sua villa di San Mizzano in Valdarno, dov' è ancora. Sollte dies das, übrigens verschollene, Porträt sein, welches Missirini dem Santi di Tito zuschreibt?

liches Porträt wurde gemacht als er 50 Jahre alt war.) Piero di Cosimo (VII, 123): Il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio. (Sein Porträt ſtammt von Francesco da San Gallo, der es machte, als Piero alt war.) Ziehen wir ferner folgende Stellen in Betracht. Dürer ſendet Raphael ſein eigenes Porträt, was Vaſari zweimal mittheilt (VIII, 35): divenne tributario delle sue opere a Raffaello, e gli mandò la testa d'un suo ritratto, condotta da lui a guazzo; und IX, 274: e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. Nehmen wir nun an, Dürer habe in Rom gelebt und habe Raphael's eigenes Porträt dort abgenommen, um dieſem dadurch eine Ehre zu erweiſen: würde Vaſari dann ſo etwa geſchrieben haben?: — e fece a Raffaello, oltre molte altre cose, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. Warum nicht? Der Satz, ſo gewandt, könnte mit abſolut gleicher Gewißheit überſetzt werden: und er machte für Raphael, außer vielen andern Sachen, deſſen eigenes Bildniß, das für ein Meiſterwerk galt. Und weshalb würde Vaſari ſich nicht genirt haben, ſo zu ſchreiben? Weil er überzeugt war und ſein durfte, jeder Leſer ſeines Buches wiſſe aus eigner Kenntniß ſofort, ob es ſich hier um ein Werk Dürer's oder um eines von der Hand Raphael's handle. Von Tizian ſagt Vaſari (XIII, 20): Dopo in casa di messer Giovanni Danni, gentiluomo e mercante fiamingo, fece il ritratto suo, che par vivo. (Darauf im Hauſe des Herrn Giovanni Danna, niederländiſchen Edelmanns und Kaufherrn, machte er ſein Bildniß, das zu leſen ſcheint.) Weſſen Bildniß? Nach Rumohr's Theorie das eigene. Von Ruſtici ſagt Vaſari (XII, 8): Al Duca Giuliano, dal quale fu sempre molto favorito, fece la testa di lui in profilo di mezzo rilievo. Aus dieſer Stelle könnte Rumohr beweiſen, wie ſorgfältig Vaſari die richtige Conſtruction innegehalten. Allein ich glaube,

dieſer würde ebenſogut sua wie di lui geſchrieben haben, wäre es ihm gerade in die Feder gekommen. Und ob Tizian für das Haus des Johann Danna ſich ſelbſt oder deſſen eignes Porträt gemalt, wage ich nicht zu entſcheiden. Denn an andrer Stelle ſeines Lebens leſen wir (XII, 27): E l'anno che fu creato doge Andrea Gritti, fece Tiziano il suo ritratto, che fu cosa rarissima. (Und im Jahre wo Andrea Gritti Doge ward, machte Tizian ſein Porträt, was eine vorzügliche Arbeit war.) Hier hätte Rumohr zufolge Tizian's eigenes Porträt jedenfalls gemeint ſein müſſen und war es doch ſicher nicht. Endlich die bereits oben erwähnte Stelle aus dem Leben Bandinelli's (X, 297), wo erzählt wird wie dieſer ſich von Andrea del Sarto porträtiren ließ: Ricercò Andrea del Sarto, suo amicissimo, che gli facesse in un quadro a olio il suo ritratto. (Er erſuchte Andrea del Sarto, ſeinem genauen Freund, ihn in Oel zu porträtiren.) — Hier ergiebt nur der Sinn, daß Bandinelli's Porträt gemeint ſei.

Aus allen dieſen Stellen ſchließe ich: hätte Vaſari als er die Biographie Raphael's ſchrieb denken können, es ſei jemals möglich, daß Zweifel aufſtiegen, ob das von ihm genannte Bild Raphael ſelbſt oder Altoviti darſtelle, ſo würde er ſich deutlicher ausgedrückt haben. Rumohr's Bemerkung iſt zwar richtig an ſich und die Italiäner ſind was die Syntax anlangt im Ganzen ſorgfältiger als wir, dennoch ließe ſich dagegen ſagen, Vaſari ſei ein viel zu unbekümmerter Styliſt, als daß ſeine Sätze mit ſolchem Maaße gemeſſen werden dürften.

Hauptſache bleibt deshalb der Vergleich des Münchner Kopfes mit den anderen nachweisbar ächten Bildniſſen Raphael's. Hier kommt Rumohr zu folgenden Reſultaten.

Was die von Wicar und Miſſirini angeſtellte Vergleichung der Büſte Altoviti's von Cellini mit dem Gemälde betrifft, ſo könne, meint er, ſtatt des Gemäldes ſelbſt doch nur Morghen's

Stich benutzt worden sein, welcher den Kopf in so ganz anderer Gestalt zeige als das Gemälde ihn bietet, daß selbst bei völliger Uebereinstimmung das Resultat der Vergleichung werthlos sein würde. Rumohr hat ganz Recht. Morghen's Stich stimmt mit dem Gemälde so wenig, daß man eine andere Person zu erblicken glaubt. Aus der auf dem Gemälde an der Spitze rundlichen, vollen, eher kurzen als gestreckten Nase, ist bei ihm eine zarte, spitz zulaufende Nase geworden. Die Stirn hat er erhöht, das Kinn verlängert, den Hals obendrein: es ist eine durchaus andere Formation in das Gesicht hineingetragen worden.

Wie kurz das Antlitz des Münchner Porträts erscheint, und auch Rumohr erschien, sehen wir daraus, daß dieser eine Erklärung dafür sucht und zu der Annahme kommt, der in seiner Fläche vielleicht nicht ganz glatte Spiegel, welchen Raphael benutzte, müsse zum Theil die Schuld getragen haben. Rumohr war genöthigt, eine solche Erklärung zu suchen, da er unter dem Eindrucke der beiden Porträts auf der Schule von Athen, sowie des Florentiner stand, welche beide ein gestrecktes Antlitz mit hohen geschwungenen Brauen über den Augen und eine zart hineinlaufende Nasenwurzel zeigen. Rumohr behauptet zwar, er habe eine Durchzeichnung des Kopfes der Schule von Athen mit dem Münchner Gemälde verglichen und beide „stimmten in allem Wesentlichen überein." Hier aber täuscht er sich. Sie stimmen nicht und können nicht stimmen. Wahrscheinlich aber brachte Rumohr das dabei in Anrechnung, was er dem entstellenden Effecte des Spiegels zuschrieb.

Es muß ausgesprochen werden, daß wenn Rumohr den Vasari besser kannte als die Leute denen er sich entgegenstellt, wenn er besser sah und gewissenhafter untersuchte, eins ihm dennoch abgeht: unbefangener Ueberblick des gesammten vorhandenen Materiales, das doch ihm bereits zum größten

Theile ebenso zugänglich war wie uns heute, und das er nicht zu classificiren verstand. Dazu kommt, daß eine gewisse Vornehmheit ihn hindert, sich so umfassend auszusprechen als nöthig gewesen wäre. Wir wissen oft in der That nicht, was er Alles verschwieg. Und deshalb dürfen wir wohl sagen: was er vorbringt, ist das Richtige, erschöpft die Frage aber nicht. Seine Auskunft den Spiegel betreffend ist genial und würde uns als einziger Ausweg vielleicht heute noch genügen, ließen nicht sichere Indicien anderer Art erkennen, daß das Porträt der Schule von Athen, sowie das Florentiner falsche, durch Uebermalung entstandene Stirnproportionen haben müssen (ich komme hinten beim Schluß darauf). Seine Behauptung, das Florentiner Porträt wenigstens sei an diesen Theilen übermalt, ist ein glänzender Beweis seines Kennerblicks, für welchen Photographien endlich jetzt schlagend eintreten:*) trotz alledem sind seine Ausführungen zu aphoristisch gehalten, um durchzuschlagen. Wie wenig sie dies im Stande waren, zeigt deren Aufnahme im Allgemeinen und Passavant's Stellung dazu. Passavant, dessen Leben Raphael's (1839 erschienen) heute als letzte abschließende Arbeit dasteht, hat wenigstens das Verdienst, das vorhandene Material durchweg zur Erwähnung gebracht zu haben. Wie Passavant mit diesem Materiale verfahren ist, versuche ich nun mitzutheilen, mit der Vorbemerkung, daß der erste Band seines Buches den erzählenden Text, der zweite den raisonnirenden Katalog über sämmtliche Werke, und der dritte (erst 1858 erschienene) Nachträge und Berichtigungen enthält. Die 1860 unter Passavant's eigner Mitwirkung veranstaltete französische Uebersetzung, welche eine Um-

*) Nichts läßt die übermalten Partien eines Gemäldes leichter erkennen als eine Photographie desselben. Das Gemälde ist seit jener Zeit immer von Neuem übermalt worden, so daß sich heute fast keine unbearbeitete Stelle darauf findet.

arbeitung des gesammten Werkes in ähnlicher Abtheilung bringt und welche Passavant selbst in der Vorrede als authentische neue Bearbeitung hinstellt, soll dennoch, wie mir privatim versichert wurde, so wenig zu Passavant's Zufriedenheit ausgefallen sein, daß die Deutsche Ausgabe nicht überflüssig wird. Uns hier kommt es zudem auf den historischen Gang der Untersuchung an.

Passavant beginnt im ersten Theile damit, Bottari vorzuwerfen, „er habe eine wahre Leidenschaft gehabt, ungekannte Selbstbildnisse Raphael's zu finden." Diese, Bottari angedichtete, an sich gar nicht tadelnswerthe, übrigens durch nichts zu belegende Leidenschaft beruht wohl nur auf der Uebersetzung von vaghezza di novità, „Sucht, etwas Neues vorzubringen," welche Missirini Bottari als Motiv unterschob, und die auch Pungileoni abgeschrieben hat. Vasari's Worte erklärt Passavant für doppelsinnig. Ferner: das Gemälde habe seit zwei Jahrhunderten in der Familie Altoviti für ein Bildniß des Ahnherrn gegolten. Dies scheint ebenfalls nur Missirini nachgesprochen zu sein. Das Münchner Gemälde zeige blondes Haar und blaue Augen, während Raphael auf den ächten Bildnissen (welche diese seien, erfahren wir hier nicht) braunes Haar und braune Augen aufweise. Ferner: was das Münchner Gemälde anlange, so habe Raphael dasselbe um 1505 oder 1506 nicht malen können. (Dies hat denn wohl auch Niemand behauptet.) Es trage in den Gesichtszügen keineswegs das Sinnige, Seelenvolle, das wir auf dem Porträt bewunderten, welches Raphael 1506 in Urbino von sich gemalt habe (das Florentiner). Schließlich äußert Passavant sein Erstaunen darüber, daß die der seinigen entgegengesetzte Meinung immer noch Anhänger finde.

Das „Sinnige und Seelenvolle" ist Passavant's schwache Seite. Seine gesammte Darstellung Raphael's ist mit diesem Elemente getränkt. Passavant sieht immer nur den Jüngling

vor sich, „dessen Constitution keine lange Dauer verspricht.“ Raphael's Florentiner Porträt (welches Passavant ganz aus eigener Conjectur 1506 in Urbino entstehen läßt) hat für meine Augen nichts Inniges, Seelenvolles, obgleich freilich die mannigfach danach arbeitenden Kupferstecher und Zeichner dies hineinzulegen versucht haben. Jedermann kann sich darüber heute leicht selber ein Urtheil bilden, wenn er einige dieser überall zugänglichen Stiche mit einer für wenige Groschen zu habenden Photographie des Gemäldes vergleicht. Legt man diese Stiche nebeneinander und vergleicht sie, so würde man gar nicht auf den Gedanken kommen, daß sie alle nach demselben Gemälde entstanden seien: sie haben weder Aehnlichkeit untereinander, noch gleichen sie dem Gemälde. Ich bin weit entfernt, behaupten zu wollen, daß die Photographie dies voll zur Anschauung bringe, allein sie ist in größerem Maaße sogar als das Original selber geeignet, erkennen zu lassen, daß die Augen, in denen doch wohl das Seelenvolle liegen soll, gänzlich übermalt sind.

Passavant kommt im zweiten Theile seines Buches auf das Münchner Gemälde zurück, das er unter Nr. 96 bespricht. Es werden hier die bereits erhobenen Vorwürfe gegen Bottari wiederholt, sowie noch einmal gesagt, daß Vasari's Stelle doppelsinnig sei. Ebenso unklar sei die Stelle Armenini's in dessen Veri precetti della pittura. Passavant druckt die Passage ab, sie lautet: „Se ne trovano pur molti (ritratti scil.) per mano di Raffaello in Fiorenza, già da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miraculosamente con Bindo Altoviti.“ Ich weiß nicht, was unklar hierin sein soll. Armenini, welcher 1587 in Ravenna schrieb, hatte nicht das Gemälde, sondern nur Vasari's doppelsinnigen Satz vor Augen, den er so verstand, als sei Bindo und nicht Raphael gemeint gewesen. In diesem Sinne spricht Armenini sich aus ohne irgend unklar zu sein. Die Stelle ist übrigens

ebenso unwichtig wie die oben bereits erwähnte im Riposo des Borghini, wo Vasari wörtlich ausgeschrieben worden ist, und die Passavant nicht kennt. „Indessen", fährt Passavant fort, „bedarf es nur eines Blickes auf das Bildniß selbst, um sich bei der Kenntniß der ächten Porträts, die Raphael von sich gemalt hat, sogleich zu überzeugen, daß es des Künstlers Bildniß von sich selbst nicht sein könne. Denn nicht nur ist des Bindo Gesichtsbildung von der des Raphael sehr verschieden, sowohl in der Form der Nase, als der des Mundes und des starken Kinnes; sondern unser Porträt zeigt auch blaue Augen und blonde Haare, welche beide bei Raphael dunkelbraun waren. Ebenso wenig stimmt der etwas üppige Ausdruck mit dem sinnigen und anmuthsvollen in den ächten Abbildungen Raphael's überein." ꝛc. Darauf wird der oben bereits angeführte Brief Winckelmann's als Zeugniß gegen Bottari angeführt, und mißbräuchlicher Weise in der Art aphoristisch citirt, als bezöge sich das gebrauchte Wort „Unwissenheit," das doch offenbar auf die Florentiner geht, auf Bottari und dessen Anhänger. Puccini und Lanzi, versichert Passavant weiter, seien ebenfalls gegen Bottari aufgetreten; Rumohr aber stelle die Sache so dar, als sei vor Missirini alle Welt Bottari's Ansicht gewesen. Im Uebrigen läßt Passavant Rumohr ganz bei Seite, über dessen Darstellung Raphael's er sich in der Vorrede ziemlich geringschätzig äußert. Dies wollen wir Passavant nicht übel nehmen, da er wirklich nicht im Stande war zu verstehen, wo Rumohr's Verdienste liegen.

Als Passavant schrieb (Ende der dreißiger Jahre), war der zwischen Rumohr und Wicar noch spielende Gegensatz längst verschwunden. Passavant identificirte sich ganz mit den Italiänern. In Rom hatte sich aus zum Theil sehr bedeutenden Vertretern aller Nationen eine Raphaelgemeinde gebildet, deren Grundton eine mit protestantischer sowohl als katholischer Sentimentalität gleichmäßig versetzte Verehrung des Meisters

war, dessen eigentliche Blüthe man, wenn auch nicht immer eingestandenermaaßen, in seiner vorrömischen Thätigkeit sah. Daß das Münchner Porträt deshalb nicht ihn, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse, floß diesen Leuten schon mit Sicherheit daraus, daß es einen sinnlich viel zu kräftigen, lebensfrischen Jüngling zur Anschauung brachte.

Passavant's soeben angeführte Aeußerungen sind jedoch nur erst das was er gelegentlich ausspricht. Er hat, wie billig, den Bildnissen Raphael's einen eigenen Artikel gewidmet (I, 365), wo wir ihre ganze Reihenfolge besprochen finden. Hier nun bietet sich ein Schauspiel seltsamer kritischer Verfahrenheit. Passavant steht nirgends so stark unter dem Einflusse der sogenannten „unmittelbaren oder inneren Anschauung." Und so ist ihm begegnet, daß er, nachdem er erstens das Porträt der Schule von Athen und das Florentiner als Norm des ächten aufgestellt hat, nachdem er zweitens eine Reihe ganz anders gearteter Porträts Raphael's, welche in demselben Maaße wie jene als unzweifelhaft und ächt anerkannt werden müssen, aufgezählt und besprochen, und, sammt dem sie durch seine Form bestätigenden Schädel, als, man möchte sagen, unclassificirt auf sich beruhen gelassen hat: daß er dann schließlich ein noch anders geartetes Porträt Raphael's, welches weder mit jener, noch mit dieser Kategorie Aehnlichkeit zeigt, ja für das sich kaum ein Schatten von Autorität finden läßt und das Niemand heute mehr für ein Porträt Raphael's hält, für das allerächteste erklärt! Dies schmückt im Kupferstich die französische Uebersetzung seines Werkes! Behauptet Passavant, das Münchner Porträt könne deshalb Raphael nicht darstellen, weil es zum Römischen und Florentiner nicht stimme, so besitzt dasjenige, für welches er sich endlich erklärt, auch nicht die geringste Aehnlichkeit weder mit dem Römischen noch mit dem Florentiner, noch irgend einem anderen sonst. Auch läßt sich nachweisen, durch welche offenbare Mißverständnisse

es zu der Ehre gekommen ist, hier und da für Raphael's Bildniß gehalten zu werden.

Passavant leitet seinen Artikel über die Porträts Raphael's mit einer Uebertragung der bereits erwähnten Bellori'schen Personalbeschreibung ein. Regelmäßige, zarte Gesichtsbildung; braune, sanfte, bescheidene Augen; langer Hals und kleiner Kopf: lauter Kennzeichen einer Constitution von nicht langer Dauer. Alle diese Kennzeichen, welche den Grundton der Passavant'schen Anschauung bilden, hat Bellori erdacht. Das nun folgende Register zählt auf: 1) Raphael im Alter von 3 Jahren, gemalt von seinem Vater. Berliner Gallerie. 2) Raphael im Alter von 12 Jahren, von Timoteo Viti. Im Palast Borgheſe. 3) Im Alter von 15 Jahren. Kreidezeichnung in England. 4) Als schlafender Soldat auf der Resurrection im Vatican. 5) Im Alter von 20 Jahren von Pinturicchio in der Libreria von Siena. 6) Von einem Jugendfreunde Raphael's, in Kreide. England. 7) Im Alter von 23. In Florenz. 8) Im Jahre 1509 für Francia. 9) Zeichnung in Montecassino, 30 Jahre alt. 10) Marcanton's kleiner Stich: Raphael in seinen Mantel eingehüllt. 11) Bonasone's Kupferstich.

Ueber diese elf Porträts habe ich Folgendes zu bemerken: Nr. 1 und 2 gehören zu der großen Kategorie jugendlicher Raphaelporträts, welche dadurch gewonnen sind, daß man bei besonders ansprechenden Kindergesichtern auf Gemälden des älteren Santi voraussetzte, er habe seinen kleinen Sohn abgebildet. An das Berliner Gemälde glaubt, was dies anlangt, heute wohl Niemand mehr. Nr. 3 scheint auf einer Verwechselung mit Nr. 6 zu beruhen. Diese Zeichnung ist ächt. Nr. 4 bloße Vermuthung. Nr. 5 gehört zu den Porträts Raphael's, welche sich auf Pinturicchio's Sieneser Gemälden in beliebiger Anzahl entdecken lassen. Pinturicchio soll, wie Passavant genau weiß, Raphael „aus Anerkennung und Dankbarkeit" hier

porträtirt haben, wozu ich bemerke, daß das Verhältniß Raphael's zu Pinturicchio die Sieneser Arbeiten anlangend noch unklar ist und der Untersuchung bedarf. Nr. 9 ist, soweit die Photographie einer in München vorhandenen Copie urtheilen läßt, durchweg verdorben und falsch restaurirt. Nr. 10 ist das bekannte niedliche Blättchen, welches Raphael oder viele andere Leute darstellen kann, die bei undeutlichen Gesichtszügen übrigens von einem Mantel umhüllt sind. Ueber Nr. 11 endlich wollen wir Passavant selbst vernehmen, da er der Erste ist, welcher diesen wichtigen Stich in die Porträtfrage hineinzieht.

„Auf diese Weise (en face nämlich)," sagt Passavant (I, 369), „hat ihn auch Giulio Bonasone in einem Porträtkopf mit Hinzufügung seines (Raphael's) Namens dargestellt, so daß über die Frage, wen er vorstellt, kein Zweifel obwalten kann. Sind nun zwar in diesem Bildniß seine Züge fast unförmlich stark, oder vielmehr aufgedunsen, vielleicht in Uebertreibung des nicht fein auffassenden Zeichners, so erkennt man doch noch in allen Theilen dieselben Grundformen, die offne Stirn, die starken Augendeckel, den vollen Mund wie ihn die Porträts des Meisters in jüngeren Jahren zeigen."

Bezeichnen wir dies Porträt mit Nr. I und bemerken, daß Bonasone's Stich (B. 347) ein in keiner Weise unförmlich starkes, aufgedunsenes, wohl aber ein starkgebautes eher breites als langes Antlitz, bei niedriger, ein wenig auf die Augen drückender Stirn, und starken Backenknochen zeigt. Die Augen rund, mit starken Lidern und Thränensäcken, der Mund voll und von flachem Bart umgeben. Darunter steht: RAPHAELIS SANCTII URBINATIS Pictoris eminentiss. Effigiem Julius Bonasonius Bononien. ab Exemplari sumptam caelo expressit. Bonasone ist bekannt als gewissenhafter Zeichner.

Aber hören wir Passavant weiter:

„Auch giebt es noch zwei andere Bildnisse Raphael's, dem vorhergehenden (d. h. Bonasone's Stiche) ähnlich. Das eine befindet sich auf einem Gemälde im Pariser Museum, gewöhnlich Raphael und sein Fechtmeister genannt. Das andere malte Giulio Romano oder einer seiner Schüler al fresco in einem Zimmer der von ihm erbauten und ausgeschmückten Villa des Canzleipräsidenten Baldassare Turini, jetzt Villa Lante genannt und im Besitz des Prinzen Borgheſe. In dieser sind die Deckengemälde zweier Zimmer immer mit vier Porträts in Medaillons verziert. In dem einen sind es weibliche Bildnisse, unter denen die Geliebte Raphael's, genau wie ihr Porträt im Palaste Barberini; in dem andern Zimmer zeigen die Medaillons vier männliche Bildnisse, von denen eines Dante, das zweite Petrarca, das dritte Raphael'n, bis auf Kleinigkeiten genau wie im Bilde zu Paris darstellt. Da wir nun drei völlig miteinander übereinstimmende Porträts besitzen, welche stets als die des großen Urbinaten gegolten haben, so kann wohl nicht bezweifelt werden, daß Raphael, wie er auf denselben dargestellt ist, wirklich in seinen letzten Jahren etwas stärker geworden und nach damaliger allgemeiner Sitte der Künstler einen kurzen Bart getragen habe.“ Im dritten Bande, S. 67, und in der französischen Ausgabe fügt Passavant hinzu, daß Giulio Romano ein ganz ähnliches Porträt in seinem eigenen Hause in Mantua gemalt habe. Davon, daß Bonasone's Stich aufgedunsene Züge zeige, lesen wir hier nichts mehr. Bezeichnen wir diese Gemälde mit II, III, IV, V.

Passavant ist in offenbarer Verlegenheit. Der Mann, den diese Porträts zeigen, paßt ganz und gar nicht zu seinem Ideale. Erst nennt er das Gesicht „unförmlich stark und aufgedunsen,“ hinterher nur „ein wenig stärker.“ Er meint genug gethan zu haben, wenn er diese Porträts ein für allemal als ächt anerkennt, damit aber, giebt er zu verstehen, sei das

Mögliche geschehen. Genauere Vergleichung läßt er unterwegs. Daß diese Köpfe nichts an sich haben, was Mangel an Kraft oder schwache Gesundheit verräth, konnte er wohl bemerken. Aber nicht dies allein hätte ihm auffallen müssen. Bekanntlich ist 1831 in Rom Raphael's Leichnam und an demselben der ächte Schädel entdeckt worden, als dessen Haupteigenthümlichkeit Overbeck, dessen Bericht Passavant abdruckt, angiebt, „die Stirn tritt über die Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe." Dies nun war ein durchaus neues Factum. Die Früheren hatten unter dem Eindrucke eines falschen in der Akademie von San Luca aufbewahrten Schädels gestanden, (auf dessen Formation hin höchst wahrscheinlich die Porträts der Schule von Athen und das Florentiner ihre hohen glatten Stirnen aufgemalt erhielten): jetzt lag der neue authentische vor. Jeder unbefangene Forscher hätte ihn zum Ausgangspunkte der Untersuchung gemacht. Sofort würde er bemerkt haben, daß die ebenbesprochenen Porträts I bis V damit stimmten, und ohne Zögern hätten die Theile, welche bei andern Porträts nicht damit stimmen, für falsch erklärt werden müssen.

Hierzu war bei dem Porträt der Schule von Athen und dem Florentiner um so weniger Entschluß nöthig, als die Uebermalung ja klar zu Tage liegt.

Lassen wir Passavant einstweilen und bringen die Sache nun gleich zum Abschluß.

Außer jenen Köpfen I bis V existirt noch, wir bezeichnen ihn mit VI, ein Porträt, welches, wäre der ächte Schädel sogar nicht vorhanden, die Frage zur Entscheidung bringen könnte: nämlich der von Vasari selbst seiner Biographie beigegebene, Raphael darstellende Holzschnitt. Genau die Stellung des Kopfes erblicken wir hier wie bei dem Porträt der Schule von Athen (wonach er wahrscheinlich gezeichnet wurde)

oder, wie, nach der andern Seite gewandt, beim ſogenannten Bindo Altoviti.*)

Vaſari's Holzſchnitt kann mit dem Kopfe der Schule von Athen in den Einzelnheiten natürlich nicht ſtimmen, da Stirn, Augen und Naſe auf dem letzteren zu ſehr umgearbeitet worden ſind. Daß dieſe Umarbeitung im höchſten Grade ſtattgefunden hat, ſtellt ſich heute ganz evident auf Photographien heraus, auf denen, bei beſonders dazu eingerichteter Beleuchtung, die alten ächten Umriſſe, welche Raphael in den weichen Kalk ritzte, zum Vorſchein kamen. Dieſe Umriſſe entſprechen denen, welche Vaſari's Holzſchnitt giebt. Mit dem Münchner Porträt aber iſt dieſer, eine kleine Neigung des Halſes ausgenommen, von ſolcher Uebereinſtimmung, daß auf den erſten Blick Jedem auffallen muß, dieſelbe Perſönlichkeit ſei hier dargeſtellt worden. Der gleiche Contour der Naſe, derſelbe volle Mund, das kraftvolle Kinn, die kräftige, etwas vortretende Stirn. Ein anderer Kerl muß zu dieſem Antlitze gehört haben, als die ſchwindſüchtigen, ſchmalſchultrigen Geſtalten, welche wir, wo moderne Maler Raphael auftreten laſſen, vor uns zu haben pflegen. Paſſavant iſt ſo ſehr darauf aus, für Raphael's Engbrüſtigkeit Beweiſe aufzubringen, daß er ſogar die innere Schmalheit des Sarges, in welchem Raphael's Gerippe gefunden wurde, dafür anführt. Miſſirini war ſo weit gegangen, ein Schriftſtück zu fälſchen, demzufolge Raphael's Körper ſo zart war, daß ſein Leben immer nur wie an einem Faden hing. Paſſavant, der die Fälſchung zugeben muß, bedauert daß ſie ohne allen Grund ſei, und daß der treffliche Cancellieri, der dieſe Notiz gefunden haben ſollte, in der That allerdings nichts derartiges entdeckt habe! Mir ſcheint: wer Raphael's ächte Porträts betrachtet und ſich an die coloſ-

*) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dabei die Zeichnung des Holzſtockes und nicht der nach der andern Seite gewandte Abdruck vorſchwebte.

sale Arbeitskraft erinnert, welche dem Manne von seiner Jugend an innewohnte, der kann nicht zweifeln, daß ein tüchtiger Körper der Träger dieses Geistes war. Gestorben ist er an einem hitzigen Fieber, das er sich bei seinen Ausgrabungen zur Wiederentdeckung des antiken Roms zuzog.

Den Florentiner Kopf zu dem jetzt als allein ächt zu bezeichnenden Typus des Holzschnittes in ein richtiges Verhältniß zu bringen, ist nicht so schwer, da an ihm, wie an dem Kopfe der Schule von Athen herumgemalt worden ist, bis etwas ganz Neues daraus ward. Niemand weiß, wie oft hier fremde Hände thätig waren: man scheint das Gesicht, wie Dr. Luther's Tintenklex, unaufhörlich aufgefrischt zu haben. Der Florentiner Kopf hat neuerdings wieder eine ganz neue Physiognomie angenommen: Niemand in Florenz, die Copisten abgerechnet die von seiner Reproduction zu leben haben, wird dem Gemälde irgend welchen Werth beilegen. Und was die Schule von Athen anlangt: man vergleiche nur die von d'Agincourt vor 60 bis 70 Jahren genommenen und in der Größe des Originals gegebenen Umrisse mit den 30 bis 40 Jahre später publicirten Durchzeichnungen. Schon in dieser kurzen Zeit hat der Kopf sich dermaßen verändert, daß er, wenn man diese Blätter nebeneinander legt, kaum derselbe scheint. In der Farbe wirkt er so frisch, daß er mit dem übrigen Gemälde verglichen, gleichsam herausfällt. Doch, wie eben bereits gesagt worden ist: die von Braun in Dornach angefertigten Photographien der Raphael'schen Frescen lassen die ursprünglichen Umrisse und die aufgetragene Malerei erkennen. Es existirt ein alter Stich Ghisi's nach der Schule von Athen. Auf diesem ist Vieles roh und ohne Eingehen in die Feinheiten hingestellt, überall dagegen sehen wir im Ganzen das Charakteristische der Formen mit einer gewissen Schärfe, die von gesundem Blicke zeugt, wiedergegeben. Raphael's Kopf hat hier noch die ächten Umrisse. Wir sehen, wenn auch roh und unschön

die ſtarke, vortretende Stirn und die an der Spitze abgerundete Naſe als charakteriſtiſche Merkmale des Geſichtes. Ghiſi, Vaſari's Zeitgenoſſe, hatte das Antlitz noch in den ächten Proportionen vor ſich, Vaſari ſelber konnte deshalb auch noch ſeinen Holzſchnitt in den richtigen Umriſſen danach zeichnen.

Dies die Lage der Dinge heute, die mir ſo evident ſcheint, daß ſich kaum etwas dagegen ſagen läßt. Der Beweis, welche Porträts Raphael's die authentiſchen ſeien, iſt auf Grund ſeines Schädels und der mit dieſem möglichen Vergleichungen ſicher zu führen, und die Urſache weshalb dies nicht ſchon längſt geſchehen iſt, darin zu ſuchen, daß ſich zufällig Niemand mit dem hiſtoriſchen Verlaufe der Frage beſchäftigt hat.

Nach Paſſavant ſchließen ſich die Wenigen, welche über Raphael gearbeitet haben, in Betreff des Münchner Porträts ſeiner Meinung an, die von da an als die allgemein acceptirte bezeichnet werden darf. Die Gründe, mit denen für und wider gekämpft worden war, geriethen in Vergeſſenheit, man hielt ſich an das gewonnene Reſultat, das für unumſtößlich angeſehen ward. Der Münchner Katalog hielt zuletzt allein noch Stand; ich denke mir — ohne jedoch darüber irgendwie unterrichtet zu ſein — weil König Ludwig I., im Angedenken alter, vor langen Jahren gewonnener Schlachten auf dem Felde der Kritik, am einmal erkämpften Namen Raphael's feſthielt. Aus der Anmerkung im Kataloge von 1859 ſchon erſehen wir, daß derjenige, welcher ihn zu ſchreiben hatte, durchaus nicht der Meinung war, das Gemälde ſtelle Raphael dar. Zuletzt mußte nachgegeben werden und Bindo Altoviti ſiegte. Vielleicht darf heute darauf angetragen werden, daß man den berechtigteren Inhaber in ſeine Rechte neu eintreten und Bindo Altoviti wieder verſchwinden laſſe.

Eine in Anſehung des Zuſtandes, in welchem die Tafel ſich befindet, nicht leichte, in Rückſicht auf die vorhandenen Stiche gebotene ſchöne Aufgabe wäre es für einen guten

Kupferstecher, das Münchner Gemälde zu stechen und damit das ächte Antlitz Raphael's seit Jahrhunderten zum ersten Male wieder unverfälscht der Welt zu zeigen. All' die, Bellori's idealem Recepte und den trügerischen Zügen des Kopfes auf der Schule von Athen entsprechenden Bildnisse des großen Meisters, von dem auch nach diesen Mustern Büsten und Statuen angefertigt worden sind, zu cassiren, würde unmöglich sein. Genug, wenn deren Zahl wenigstens nicht in der bisherigen Anschauung vermehrt, und anerkannt wird, daß wir in dem bisherigen Bindo Altoviti einen Mustertypus für Raphael's Kopf besitzen, vielleicht in der Auffassung wie Raphael selbst sich am schönsten erblickte. Vasari's Worte quando era giovane erklären sich Angesichts der Münchner Tafel und der Porträts I—VI dahin, daß Vasari nicht den späteren bärtigen, sondern den jugendlicheren Typus als den von Raphael für die Darstellung seiner selbst hier gewählten andeuten wollte. Die oben angeführten Stellen schon genügen, um den mit Vasari's Schriften weniger vertrauten Leser erkennen zu lassen, wie oft wir einem solchen das Alter bestimmenden Zusatze gerade was die Porträts der Künstler anlangt bei ihm begegnen.

Die heutigen Ausgaben des Vasari sind allerdings Wiederabdrücke der 1568 von Vasari edirten totalen Umarbeitung der ersten Auflage, geben dieselbe jedoch nicht nur in manchen Einzelheiten verändert, sowie umgestellt was die Anordnung betrifft, sondern auch ohne die alten Register, welche Vasari nach eigner Methode jeder der drei Abtheilungen zugefügt hatte, aus denen das Werk bestand. Von diesen Registern war eines immer den Namen derer geweiht, deren Porträts in der betreffenden Abtheilung erwähnt worden waren, während sich unter einem zweiten mit Cose notabili überschriebenen Register, neben andern Anführungen die Namen derjenigen Personen befanden, welche nur Besitzer oder Auftraggeber waren. Nun findet sich Bindo Altoviti's Namen für die Abtheilung, in

welcher Raphael's Leben abgedruckt ist, nicht auf der Liste derjenigen, deren Porträts erwähnt worden sind, vielmehr findet er sich unter den Cose notabili, als Besitzer oder Auftraggeber, verzeichnet, und dahinter die Zahl 178 als Zahl der Seite, auf der er in dieser Eigenschaft zu finden sei. Auf Seite 178 finden wir seinen Namen aber gar nicht, wir finden Bindo's Namen in der gesammten Abtheilung überhaupt nur einmal, und zwar auf Seite 77. Da nun aber sehr viele der in den Registern befindlichen Zahlen verdruckt sind, so daß Irrthümer hier zum Gewöhnlichen gehören, so ist nichts natürlicher als, ja ist fast nothwendig, anzunehmen, es liege ein Druckfehler vor und sei mit 178 77 gemeint gewesen. Die Stelle aber, die auf Seite 77 Bindo Altoviti's Namen aufweist, ist die, über welche soviel Streit war. Hiernach würde Vasari selber ausgesprochen haben, daß Bindo Altoviti nur Empfänger des Gemäldes war. Meiner Ansicht nach ist dieser letzte Beweis jedoch nur eine kleine Zuthat, ohne welche das richtige Verhältniß mit eben so großer Sicherheit feststände.

Die beiden Holbein'ſchen Madonnen

zu Dresden und zu Darmſtadt.

1871.

Die Holbein'ſche Madonna, bekannt, ohne weiteren Zuſatz, unter dieſem Namen, hat lange Jahre für eine der größten Zierden des Dresdner Muſeums gegolten. Als reinſte Verkörperung Deutſcher Weiblichkeit iſt ſie oft über ihre italiäniſche Schweſter, Raphael's Siſtiniſche Madonna, geſtellt worden. Hätte ein Unglück ihren Verluſt herbeigeführt, ſo würde man ſie betrauert haben wie einen ſchönen Stern, der am Himmel verloſch, ſie würde als unerſetzlich betrachtet worden ſein, etwa wie Goethe's Iphigenie, wenn ein Zufall denkbar wäre, welcher alle gedruckten und geſchriebenen Exemplare des Stückes zugleich vernichtete, ſo daß nur die Erinnerung derer noch übrig bliebe, welche es einſt geleſen oder geſehen hatten. Die Dresdner Madonna iſt in Kupferſtich und Lithographie in vielen Häuſern zu finden, die Basler Regierung ſandte eigends einen Maler, um ſie für das Basler Muſeum zu copiren. Auf ſie hin galt Holbein als der größte Deutſche Maler, größer als Dürer ſelber, und auf ſie hin zumeiſt erſchien Deutſche Malerei der italiäniſchen ebenbürtig.

In den letzten Jahren jedoch ist dieser Ruhm des Gemäldes mehr und mehr beschränkt worden. Man entdeckte Ungleichheiten in der Behandlung, man erkannte an vielen Stellen die größere Vortrefflichkeit des dieselbe Composition darstellenden Gemäldes zu Darmstadt, man erhob letzteres in immer bedeutenderem Maaße auf Kosten des Dresdner, bis dieses zuletzt, als Copie und geringe Arbeit angeklagt, in offenen Streit dagegen gebracht wurde. Beide Gemälde hatten ihre Verfechter. Eine Confrontation erschien wünschenswerth. Diese wurde endlich auf der in Dresden veranstalteten Holbeinausstellung ermöglicht und die Zeitungen veröffentlichten das Gutachten in Dresden versammelter Kunstkenner, deren ausgesprochene Absicht war, das Verhältniß beider Arbeiten zu einander festzustellen, und die sich in diesem Bestreben in einer Anzahl von Thesen vereinigt haben, deren, dem Publikum ex officio mitgetheilter Inhalt, wie es scheint, das letzte geistige Ergebniß der wochenlang Angesichts der beiden Gemälde gepflogenen Verhandlungen bleiben wird.

Die Versammelten erklären sich dahin.

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft ächte Originalbild von Hans Holbein's des Jüngeren Hand.

2) Im Kopfe der Madonna, des Kindes und des Bürgermeister Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdner Exemplar der Holbein'schen Madonna eine freie Copie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen läßt.

Dresden, den 5. September 1871.

Folgen die Namen.

„Dieses Ergebniß" — schließt die Nationalzeitung ihre

Mittheilung — „welches ein bisher als Meisterstück berühmtes Bild der Dresdner Gallerie zu Gunsten eines zweiten, noch minder bekannten Exemplares vom Throne stößt, wird Aufsehen erregen."

Der Zusatz der Nationalzeitung ist von Wichtigkeit. Man ersieht aus ihm, wie die Oeffentlichkeit, der man die obige Erklärung übergeben hat, dieselbe auffaßt. Es handelt sich für das Publikum nicht darum, nachträglich abzuwägen, was in dieser Erklärung etwa unberührt gelassen sein könnte, was die Ausdrücke „freie Copie," „Hand Holbein's des Jüngeren" ganz genau abgewogen sagen oder nicht sagen, sondern man rechnet so: „Zwei Gemälde sind vorhanden. Eins nur kann ächt sein. Das Darmstädter ist dafür erklärt. Das Dresdner ist somit abgethan." Das Publikum hat nicht lange Zeit, ihm von Autoritäten zugefertigte Gutachten nachzuprüfen. Es sieht eine Anzahl angesehener Namen unter der Dresdner Erklärung. Es nimmt von vornherein an, man wisse was man unterschrieben habe und sei sich über die Tragweite der Erklärung nach allen Richtungen hin klar gewesen. Solche, wenn einmal das allgemeine Interesse rege geworden ist, warm aufgenommenen Facta erhärten rasch im allgemeinen Bewußtsein und es kostet Anstrengung sie wieder auszutilgen. Deshalb, nur um dem Festsetzen eines möglicherweise ungerechten Vorurtheils vorzubeugen, halte ich es für meine Pflicht, auszusprechen, daß die Dinge noch nicht so weit gediehen sind, um irgendwie über das Dresdner Gemälde ein entscheidendes Urtheil zuzulassen.

Es ist nicht gleichgültig, wenn ein Werk von dem Range der Dresdner Madonna, das zu den kostbarsten Inventurstücken des Deutschen geistigen Gemeinbesitzes gezählt wird, depossedirt werden soll. Man nimmt der Nation etwas. Es bleibt eine Lücke. Die Darmstädter Madonna wird Niemand dafür eintreten lassen wollen, die ich von einen der Unter-

zeichner der Erklärung selbst ein mittelmäßiges Werk an sich nennen hörte. Denn darüber werden auch die Unterzeichner der Erklärung der Mehrzahl nach nicht im Zweifel sein: die Dresdner Madonna, mag sie nun sein was sie will, ist ein Werk ersten Ranges, das zu bewundern kein Irrthum war.

Hierüber aber spricht sich ja auch keiner der drei Sätze aus. Sehen wir nun, was eigentlich in ihnen enthalten und welches der Sinn der durch sie versuchten Entscheidung sei.

Man könnte einwerfen, wozu das? Es fehle der Erklärung in keiner Weise an Deutlichkeit. Ich bin dieser Meinung nicht. Die Unterzeichner haben sich bei der Fragestellung selbstgewählte enge Grenzen gezogen und in den drei Paragraphen ihrer Erklärung Umstände unberührt gelassen, deren bloße Berührung eben, mochte diese nun im zustimmenden oder verneinenden Sinne ausgefallen sein, ihrer Erklärung einen ganz andern Gehalt und den daraus fließenden Folgerungen des Publikums eine andere Richtung gegeben haben würde. Auch sind bei Formulirung ihrer drei Punkte Ausdrücke gebraucht worden, welche ohne Erläuterung, was stricte gemeint sei, dem Publikum nicht verständlich sein können.

Ich gehe sie der Reihe nach durch.

Die Erklärung nennt das Darmstädter Gemälde das unzweifelhaft ächte Originalbild.

Das Darmstädter Gemälde (dessen frühere Schicksale als bekannt vorausgesetzt werden dürfen und auf die es hier nicht ankommt) erscheint bei genauester Prüfung allerdings als eine Arbeit Holbein des Jüngern. Zwar wirkt ungünstig für den Gesammteindruck ein verdunkelnder Firniß, allein dieser verhüllt doch nicht, worauf es hier ankommt, die Pinselführung des Malers. Darüber, daß dieses Werk von Holbein stamme, kann in der That keine Meinungsverschiedenheit herrschen.

Soll deshalb aber, weil die Darmstädter Madonna von Holbein sicherlich herrührt, die Dresdner *nicht* von ihm her-

rühren können? Die Erklärung sagt das nicht, aber das Publikum schließt so.

Die Erklärung sagt ferner, daß einige namhaft gemachte Köpfe der Darmstädter Madonna übermalt seien.

Diejenigen Köpfe aber, welche hier als übermalt bezeichnet werden, so daß sie, verändert, verdorben oder getrübt, wie man will, durchaus einen andern Anblick bieten, als der Maler ihn schuf, sind die hauptsächlichsten der Composition. Auf sie fällt das Auge zumeist, sie enthalten den eigentlichen Geist des Gemäldes, alles Andere erscheint neben ihnen bis zu einem gewissen Grade als Nebensache.

Das Dresdner Exemplar, sagt drittens die Erklärung, sei eine freie Copie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen lasse.

Es ist aber nicht gesagt, ob die so nicht zu erkennende Hand Hans Holbein's nur die malende, oder die zeichnende, oder keine von beiden sein solle. Und ferner, das Publikum weiß nicht, daß dieser Ausdruck „freie Copie" sich doch nur auf diejenigen Theile des Gemäldes beziehen kann, bei denen überhaupt eine Vergleichung möglich war. Auf die hauptsächlichsten Theile also nicht! Diejenigen Theile des Darmstädter Gemäldes, welche unentstellt durch Uebermalung sind, zeigen alle die Vorzüge, welche Holbein's Porträts zeigen, von denen viele auf der Dresdner Ausstellung zusammengebracht worden sind und sich genau vergleichen ließen: wunderbares Eingehen auf die Natur, miniaturhafte Genauigkeit, feinste Ausarbeitung der Details; all das besitzt die Dresdner Tafel an den meisten dieser Stellen nicht, erscheint vielmehr hier so offenbar als eine nur flüchtige, oberflächliche Nachmalung der Darmstädter Tafel, daß an diesen Stellen nicht von einer freien, sondern von einer fast sclavischen, zugleich aber unvollkommenen Nachahmung des Musters die Rede sein muß. Niemand wird in der Malerei dieser Nebensachen

und Nebenfiguren die Hand Holbein's nachzuweiſen verſuchen wollen. Allein, was die Hauptſachen anlangt, die Köpfe des knieenden Mannes, der Mutter und des Kindes, ſowie der knieenden Figur vorn rechts: wer kann da von Copie, freier oder unfreier, reden, da das Dresdner Gemälde hier ganz andere Köpfe als das Darmſtädter giebt? Ich bemerke, daß ich mich hier nur auf die Kritik dieſer Köpfe beſchränke. Sind ſie auf der Dresdner Tafel ſchlecht gemalt? Nein, ſagt man, nur ein Meiſter erſten Ranges konnte ſo arbeiten. — Welcher? — Unſere Aufgabe iſt nicht, ihn zu nennen. — Giebt es unter allen bekannten Namen einen einzigen, der dergleichen hätte ſchaffen können? — Keinen. — Warum alſo nicht Holbein ſelber? — Weil es nicht ſeine Malerei iſt. — Und warum dies nicht? — Weil die auf der Dresdner Holbeinausſtellung vorhandenen anderen Gemälde ſeiner Hand ſämmtlich der maleriſchen Technik nach anders gearbeitet ſind.

Sehen wir nun erſt, worin ganz im Allgemeinen für beide Werke das Gemeinſame und das Unterſcheidende liegt.

Das Darmſtädter Gemälde zeigt in der Compoſition durchgehende Abweichungen vom Dresdner. Die Geſtalten ſcheinen andere Verhältniſſe zu haben. Viel Einzelheiten ſind anders gefaßt, und zwar nicht bloß zufällig. Die Architektur iſt eine andere. Die Darmſtädter Compoſition hat eine Neigung ins Breite, es iſt als laſtete ein Druck auf den Geſtalten; die Dresdner iſt davon bis ins Genaueſte hinein befreit worden. Die Figur der Darmſtädter Madonna ſelbſt ſcheint vom Gürtel abwärts zu kurz und die Niſche drückt oben auf ihre Krone, der knieende Mann hat keinen rechten Raum für ſich, der knieende Knabe vor ihm drängt ſich wie in ihn hinein nach rückwärts. Unterſchiede ähnlicher Art ergeben ſich bei eingehender Betrachtung in Menge.

Der mögliche Grund dieſer Unterſchiede iſt bisher we-

niger zur Sprache gekommen als es ſollte. Längſt ſchon iſt darauf hingewieſen worden: das Darmſtädter Gemälde war für eine Stelle beſtimmt, an der es von der Tiefe aus betrachtet wurde, die Figuren ſind deshalb in der Verkürzung gezeichnet, wie die Orgelflügel, welche Holbein für den Dom zu zu Baſel malte. Obgleich ein Aufenthalt in Italien nicht nachzuweiſen iſt, ſo zeigen viele von Holbein's Compoſitionen, wie ſehr er Mantegna, den Meiſter perſpectiviſchen Aufriſſes, ſtudirt habe. Holbein beſaß vollendete Kenntniſſe in dieſer Richtung, manche ſeiner Zeichnungen ſind Meiſterlöſungen derartiger Aufgaben. Ohne Zweifel waren ähnliche Rückſichten bei der Compoſition der Darmſtädter Madonna für ihn maaßgebend, deren Standort er genau berechnete.

Man halte nun eine Photographie des Darmſtädter Gemäldes in entſprechender Weiſe in die Höhe und betrachte ſie aus der Tiefe. Ein ganz anderer Anblick wird ſich darbieten. Die Geſtalten ſich mehr von einander trennen. Die obere Linie der Niſche wird nicht mehr auf die Krone der Madonna drücken, im Gegentheil, dieſe, nur halb in der Niſche drinſtehend, nun höher, emporſtrebender erſcheinen, während die Niſche zurückweicht. Die geſammte Architektur thut gleichſam einen Schritt zurück und die knieende Frau rechts, wie der knieende Mann links neben der Madonna, würden nicht mehr, wenn ſie ſich erheben wollten, mit den Köpfen an die Conſolen ſtoßen, welche bei gewöhnlicher Anſicht allerdings dicht über ihnen heraustreten.*) Der ſtörende Anſchein, als ſei die Madonna vom Gürtel ab zu kurz, verſchwindet. Kurz, was früher unharmoniſch, ſchwer, gedrückt und beeinträchtigt ausſah, wird natürlich, harmoniſch, leicht und aufſchwebend ſich von einander löſen.

*) Deshalb auch die zu beiden Seiten anſtoßende Mauer ſo niedrig, die auf dem Dresdner erhöht worden iſt, wie nothwendig war: ſie ſoll entfernter erſcheinen.

Die zuerſt von Waagen aufgeſtellte Meinung, das Darmſtädter Gemälde ſei für einen Kirchenaltar, für feſte, dem Künſtler im Voraus bekannte Verhältniſſe beſtimmt und ausgeführt worden, fände hierin alſo eine neue Beſtätigung. Aus dem Anblick des Dresdner Gemäldes dagegen ergiebt ſich, dieſes ſei für einen andern Platz beſtimmt geweſen.

Hier iſt die Stellung der Figuren überall ſo eingerichtet worden, wie ſie für ein Gemälde ſich gehört, das man an einer der Wände des eigenen Hauſes hat. Die Perſpective des Dresdner Gemäldes iſt durchaus die gewöhnliche. Die Niſche iſt erhöht und die Madonna tiefer hineingeſtellt. Die Gruppen zur Rechten und Linken ſind dem Beſchauenden mehr entgegen gebracht, die Figuren erſcheinen geſtreckter als auf dem Darmſtädter Gemälde. Man hat darüber geſtritten, ob die Abweichungen des Dresdner Gemäldes Verbeſſerungen oder Verſchlechterungen ſeien: es ſind einfach nur Veränderungen, wie der anders gewordene Standpunkt des neu anzufertigenden Gemäldes ſie erforderte, und ſie ſind mit ſoviel Kunſt und Einſicht vorgenommen, daß Niemand als dem Meiſter des erſten Werkes der Umbau der Compoſition, zuzuſchreiben iſt. Die Kunſt, lieber möchte ich ſagen: Wiſſenſchaft, mit der der Holbein verfuhr, iſt noch nicht gewürdigt worden. Die Dresdner Madonna, ſchlank aufſtrebend, harmoniſch in jeder Linie, und das Auge mit dem Gefühl freien, edlen Wuchſes erfüllend, das nur ein großer Meiſter zu erregen im Stande iſt, wirkt in der veränderten Zeichnung erſt mit voller Gewalt. Sie iſt die Mitte und Hauptperſon der Compoſition. Wer wollte die Dresdner Madonna, ſelbſt wenn Holbein nichts dafür gethan, als daß er die herrliche Zeichnung lieferte, eine freie Copie nennen, auf der ſeine Hand nicht nachzuweiſen ſei? Dieſe, bis in jede Falte des Gewandes veredelnde Hand kann nur die Holbein's ſelbſt geweſen ſein: in jeder Hinſicht eine neue Schöpfung ſteht vor

uns. Man hat Einwürfe gegen die Architektur der Nische in ihrer neuen Gestalt versucht. An sich soll nicht darüber gestritten werden, jedenfalls aber liefern die Basler Zeichnungen den Beweis, daß Holbein, wenn er die Architektur des Darmstädter Gemäldes entwarf, nicht weniger die des Dresdner erfunden haben könne.

Indessen, wie gut all das sein möge, es könnte dagegen eingewandt werden, ich hätte eben doch nur das subjective Urtheil eines Bewunderers, der sein Gefühl für Beweis zu geben suche, ausgesprochen. Glücklicher Weise sind wir in der Lage, hier exactes Beweismaterial beizubringen, Thatsächliches, aus dem die Folgerung nothwendig ist, die Zeichnung der Dresdner Madonna könne nur von Holbein selbst herrühren.

Unter den Basler Zeichnungen befinden sich drei (in Photographien auf der Dresdner Ausstellung vorhandene) Blätter, welche als Studien nach der Natur für die Composition allgemein anerkannt sind, ohne daß die wichtige Frage, zu welchem der beiden Gemälde, dem Dresdner oder Darmstädter sie gehören, zum Austrage zu bringen gewesen wäre.

Da findet sich als erstes Blatt:

Der Kopf der mittelsten Frau der Gruppe rechts, genau dieselbe Stellung wie auf beiden Gemälden, nur mit dem Unterschiede, daß auf der Zeichnung die Frau das Kinn bis bis zum Munde mit einem Tuche verbunden trägt wie die andere hinter ihr. Trägt sie dies Tuch auf den Gemälden nicht, so erkennt man jedoch auf dem Darmstädter Bilde durch die Malerei hindurch, daß es ihr zuerst auch hier vom Maler gegeben war, der es mit späterer Abänderung verschwinden ließ, den früheren Farbenauftrag jedoch nicht herunterkratzte, so daß er sich später plastisch durchwachsend fühlbar machte. Ein Beweis, nebenbei, für Aechtheit und Priorität des Darmstädter Gemäldes, da das Dresdner hier nichts von früherer Untermalung zeigt. Dieses Blatt zeigt ferner, wie Holbein die

Geſtalten auf dem Gemälde im Allgemeinen verſchönerte, denn aus dem auf der Studie kleinen und unbedeutenden Auge der Frau hat er auf dem Gemälde ein größeres gemacht, welches dem Antlitze keinenfalls übel ſteht.

In Baſel findet ſich als zweites Blatt:

Die obere Geſtalt des im Vordergrunde rechts knieenden Mädchens, deſſen weißes Kleid mit feiner ſchwarzer Stickerei auf der Darmſtädter Tafel ſo bewunderungswürdig ausgeführt iſt, während es die Dresdner Tafel in nur flüchtiger Malerei wiedergiebt. Hier zeigt Holbein's Studie große Abweichungen von beiden Gemälden. Auf dieſen trägt das Mädchen einen diademartigen Perlenaufſatz mit dicken Flechten: auf der Zeichnung ſchlicht den Rücken herabfallendes Haar. Dieſes aufgelöſte Haar iſt auf dem Darmſtädter Gemälde gleichfalls früher vorhanden geweſen, übermalt, und ziemlich leicht erkennbar. Allein bei dieſer Verſchönerung durfte ſich der Meiſter hier nicht begnügen: eine ganz andere Profillinie verlangte man! und nun, während die alte, der Zeichnung entſprechende Profillinie ſich gleichfalls auf der Darmſtädter Tafel ſelbſt noch verräth, zeigt im Uebrigen jedoch das Antlitz des Mädchens, wie es vor uns ſteht, durchweg eine andere, der Basler Zeichnung völlig fremde Formation. Die hier mit einer Neigung zum Dicklichen ausgeſtattete Naſe iſt auf dem Gemälde zart und fein geworden, die ebenſo etwas plumpe Oberlippe zart ausgeſchweift und das zurückweichende Kinn angenehm gerundet vorgebracht.

Wie aber erſcheint dieſer Kopf auf dem Dresdner Gemälde?

Keine Spur von Aehnlichkeit der Züge zwiſchen dem Kopfe der Dresdner und der der Darmſtädter Tafel. Statt des Darmſtädter hübſchen Köpfchens, das Dresdner ein nicht einmal hübſches, mit einer Neigung zu groben Zügen verſehenes Geſicht; nur der Kopfputz der gleiche. Dagegen unverkennbar, daß dies Antlitz des Dresdner Gemäldes das

nämliche sei, welches die Basler Zeichnung zeigt! Die nämliche Nase, das nämliche Kinn und derselbe Mund, nur das Gesicht auf dem Dresdner Gemälde älter dargestellt, so daß die Basler Studie nach der Natur bei weitem jünger aussieht!

Nun darf wohl gefragt werden, heißt das „frei copiren?" Haben das Darmstädter und Dresdner Gemälde hier überhaupt mit einander zu thun? Wie war es möglich, daß auf dem Dresdner Gemälde eine Aehnlichkeit mit der Basler Blatte wieder erschien, die auf dem Darmstädter Gemälde mühsam und vollständig fortgebracht worden war? Der Meister des Dresdner Gemäldes also hat auch nach der Natur gearbeitet!

In Basel findet sich als drittes Blatt:

Der Kopf des knieenden Mannes mit gefalteten Händen, so offenbar jedoch in späteren Jahren erst von neuem nach der Natur gezeichnet, daß kein Zweifel sein kann, diese Studie (von Holbein's Hand natürlich) habe nur für das Dresdner Gemälde gedient! Das Darmstädter Gemälde zeigt feste, jugendlichere Formen (entsprechend Holbein's früher [1516] gemaltem Porträt desselben Mannes, das sich in Basel befindet), unsere Zeichnung dagegen deutet auf beginnendes höheres Alter hin.

Und zu diesen Indicien nehmen wir den gänzlich veränderten Kopf der Dresdner Madonna selber, mit dem Anfluge eines leisen Doppelkinnes, das der Darmstädter fehlt und das diese nie besessen hat. Nur nach der Natur kann die ganz verschiedene Auffassung auch dieses Antlitzes auf das Dresdner Gemälde gebracht worden sein.

Ich erwähne als Schluß dieser Kette einen letzten Umstand, durch den wir zugleich zu der Frage zurückgelenkt werden, ob, nachdem bewiesen worden ist, Holbein allein könne die Zeichnung für das Dresdner Gemälde gemacht haben, sich nicht auch die Möglichkeit herausstelle, seine Hand sei als die, welche die Farben aufgetragen hat, nicht ohne weiteres abweisbar.

Wir ſehen, wie bereits erwähnt ward, auf dem Darmſtädter Gemälde die zum Gebete gefalteten Hände des knieenden Mannes halb verdeckt von der Schulter des knieenden Knaben vor ihm. Früher ein wirkſames Mittel, die Geſtalt des letzteren vorzuſchieben, konnte ſpäter dieſe Verdeckung keine Dienſte mehr leiſten. Es galt nun vielmehr, die Geſtalt des Mannes hervorzuheben; die gefalteten Hände ſind auf dem Dresdner Gemälde deshalb über der Schulter des Knaben ſichtbar und es iſt ſogar noch ein Zwiſchenraum vorhanden. Man betrachte dieſe Hände. Von wem anders als Holbein kann dieſe nunmehrige Vervollſtändigung ausgegangen ſein? Es iſt bekannt, was Hände auf ſich haben. Welcher Maler hätte daran gerührt, und welcher dies Meiſterſtück ſo vollbracht?

Gerade dieſe Hände ſind mit denen des Darmſtädter Gemäldes (ſo weit ſie da ſichtbar ſind) verglichen worden auf die Malerei hin. Welche Feinheit und Naturwahrheit hier, urtheilte man, welche nur allgemeine Farbengebung dort! Und nun ging man weiter zum Vergleich der einen ſichtbaren Hand der Madonna und verglich die ſchöne, kräftige Naturnachahmung auf dem Darmſtädter Bilde mit dem „verſchwommenen, kraftloſen Anblicke," welchen das Dresdner Gemälde bieten ſollte. Ich bemerke dagegen: was den Farbenauftrag anlangt, ſo nehme ich beim Dresdner Gemälde Holbein's eigene Hand nur bei den Köpfen der Maria, des Kindes, des Mannes und der knieenden Figur vorn rechts, ſowie für die Hände der Maria und des Mannes in Anſpruch.*) Alles Andere mögen ſeine Gehülfen geliefert haben. Alles

*) Daß Holbein nur ganz beſtimmte Hauptſachen auf der Dresdner Tafel neu malte, während das Uebrige durch ſeine Leute copirt ward, kann ſeinen Grund in den Zahlungsſtipulationen gehabt haben. Man war damals ſehr genau in dieſen Dingen. Ich erinnere an Pinturicchio's Vertrag mit dem Cardinale Piccolomini, die Bibliothek des Domes von Siena betreffend, wo ausdrücklich beſtimmt war, daß er eigenhändig nur die

was mechaniſch nachahmbar war, was tale quale (Veränderungen der Contoure in Abrechnung) herübergenommen ward, ſei nicht von Holbein. Die eben aufgezählten Theile jedoch, wenn auch nicht mit der Malerei der Gemälde ſtimmend, welche ſich auf der Dresdner Holbeinausſtellung finden, erſcheinen mir dennoch zu ausgezeichnet auch im Colorit, als daß ich Holbein hier nur die Zeichnung zuſchieben dürfte.

Es kommt nämlich in Betracht, daß nichts anderes Gemaltes als Porträts in Dresden zum Vergleich herangezogen werden konnten, auf die hin man „die Hand Holbein's auf der Dresdner Madonna nirgends nachweisbar" finden wollte. Andere Malereien Holbein's fehlten zum Vergleiche. Bekannt aber iſt die Verſchiedenheit der maleriſchen Behandlung von Köpfen auf hiſtoriſchen Gemälden und auf Porträts. Ließe ſich etwa nach dem Oelporträt, welches Raphael von Pabſt Giulio II. gemacht hat, nachweiſen, daß ſeine Hand auf dem Fresko der Meſſe von Bolſena denſelben Pabſt gemalt habe? Doch es ſoll Fresko und Oel nicht verglichen werden. Zeigen etwa die zarten, noch lionardesk ausgeführten Porträts, welche man in Raphael's letzte Florentiner Zeit verlegt, irgendwie die Hand, welche zurſelben Zeit die Grablegung malte? Schneide man einen beliebigen Kopf aus Raphael's hiſtoriſchen Gemälden heraus: Niemand wird ihn für ein Porträt halten; Niemand wiederum ſeine Porträts für Theile etwa verlorener hiſtoriſcher

Köpfe der Figuren zu malen brauchte. (Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino a la perfectione sua. Vasari, Ed. Lemonnier V, 287.) —

Die Exiſtenz beider Gemälde erklärt ſich am einfachſten, wenn wir annehmen, es ſei das Dresdner eine für die Familie ſpäter angefertigte Copie, die man ſo billig als möglich zu erlangen ſuchte. Später kehrte das erſte Gemälde dann gleichfalls in den Privatbeſitz der Familie zurück und ſchließlich wurden beide verkauft. Daß bei dieſer Gelegenheit immer nur von einem die Rede war, iſt gleichfalls begreiflich, da die Exiſtenz zweier Exemplare den Preis erniedrigt und beide verdächtig gemacht haben würde.

Gemälde, Warum ſoll Holbein, welcher damit begann ſeine erſte (die Darmſtädter) Tafel mit aller peinlichen Sorgfalt einer Porträtzuſammenſtellung zu malen (vielleicht weil es verlangt wurde), nicht ſpäter gewahr geworden ſein, daß dieſe Feinheit den Geſammteffect des Werkes nur beeinträchtige? Wo ſtehen denn hiſtoriſche Gemälde von Holbein, um das Gegentheil zu beweiſen? Man nennt die Hand der Dresdner Madonna kraftlos im Vergleich zu der der Darmſtädter: ſie iſt im Sinne einer Photographie weniger genau, aber mir ſcheint ſie viel wahrer, wie lebendiges Fleiſch ſelber. Man glaubt den leiſen Druck zu ſehen, mit dem ſie das Kind an ſich preßt; bei den gefalteten Händen des Mannes die inbrünſtige Bewegung, mit der ſie ſich verſchränken. Freilich nicht mit der Lupe, ſondern aus der richtigen Entfernung muß geſehen werden. Was denn bleibt von Correggio's Händen übrig, wenn man das Auge dicht darauf hält, was von denen der Sixtiniſchen Madonna Raphael's, der doch zeichnen konnte? Es giebt eine höchſte Stufe der Kunſt, wo die menſchliche Geſtalt uns von den Meiſtern über die feſte Form hinaus, in der Bewegung ſelber gleichſam, vor Augen gebracht wird. Man verfolge Raphael's Malerei. Je höher er ſteigt, um ſo ſicherer ordnet er Kleinigkeiten dem Geſammteffect, ordnet er Nebenſächliches der Hauptſache unter. Die Dresdner Madonna iſt einfacher als irgend eins von den ausgeſtellten Porträts Holbein's, bringt jedoch eine ſicherere Totalwirkung hervor als eins von ihnen. Die Madonna ſelber nimmt die Augen zuerſt gefangen, allmälig erſt geht man auf das Uebrige über. Das Dresdner Gemälde ſtammt nach jeder Richtung aus der Hand eines Meiſters, der ſich der Wirkung ſeiner Mittel bewußt war, der genau wußte was er wollte und was er vermochte. Sagen, ein Anderer als Holbein habe hier gemalt, wäre nicht nur für den einzelnen Fall einen andern Namen ſupponiren, ſondern wäre ebenſoviel als behaupten: es habe

neben Holbein einen Maler erſten Ranges in den Niederlanden gegeben, der nicht nur wunderbarer Weiſe für dies eine Werk unbekannt geblieben ſei, ſondern deſſen ſämmtliche übrige Werke, welche die Vorſtufen für eine ſolche Höhe bildeten, verloren gegangen ſeien. Holbein, wo er nicht ſelbſt den Pinſel führte, hat denjenigen, welche malten, Anweiſung gegeben, wie ſie malen ſollten. Mag, was ſo zu Stande kam, freie Copie genannt werden können, alle übrigen Theile der Dresdner Madonna ſind original.

Indeß auf dieſe Einwürfe wird geantwortet, die Frage ſei einmal ſo geſtellt: hat Holbein hier ſelbſt gemalt, oder nicht? Wer und wie gemalt worden ſei, laſſe man auf ſich beruhen und ſei nicht verpflichtet, dieſen Maler zu ſchaffen, während, man möge neben das Dresdner Gemälde halten welches von den auf der Ausſtellung vorhandenen Gemälden Holbein's man wolle, keins ähnliche Behandlung zeige.

Aber man hätte nur dann ein Recht gehabt, dieſen Schluß zu ziehen, wenn in der That die Dresdner Holbeinausſtellung hier als maaßgebend angeſehen werden könnte. Dies iſt jedoch nicht der Fall. Sie entbehrt leider derjenigen Werke, auf die es bei dieſer Frage zumeiſt ankam.

Es fehlen die Schätze des Basler Muſeums. Ich frage: welches von den Basler hiſtoriſchen Hauptgemälden iſt der Art, daß es, in Dresden zur Unterſuchung gezogen, auf die dortige Sammlung Holbeiniſcher Porträts hin das Zeugniß erhielte, die Hand Holbein's ſei auf ihm ſichtbar? Den angehäuften Porträts, welche faſt ausſchließlich die Dresdner Ausſtellung ausmachen, entnehmen wir den Eindruck, als ſei Holbein überall ein ſo langſamer, penibler, eindringender Nachahmer der Natur geweſen, ein Mann, deſſen Auge die Geſtalt der Dinge mit der Scharfſichtigkeit eines Naturforſchers auffog, als habe er, den Vergleich vom Ohre genommen, das

Gras wachsen hören und wolle den Beschauern seiner Werke das verrathen. Das Darmstädter Gemälde zeigt allerdings auch für die historische Malerei diese Art der Arbeit bei Holbein in voller Blüthe, während die Dresdner Madonna in ihrer jetzigen Gesellschaft zu frisch, zu keck, und auf den Effect gemalt erscheint. Deshalb zumeist soll gerade von Holbein die Malerei daran nicht herrühren.

Holbein als Porträtmaler ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er hängt nach dieser Seite hin mit seinem Jahrhundert und dem Publikum, für das er malte, so stark zusammen, daß er als Prototyp für eine ganze Richtung gelten kann. Uns fällt im Allgemeinen bei den Porträts, welche das 15. Jahrhundert hervorgebracht hat, die, man könnte sagen, polizeiliche Richtigkeit auf, mit welcher die Gesichter wiedergegeben sind. Italiänische, Deutsche und niederländische Arbeiten zeigen das: am meisten aber die niederländischen. Diese Bildnisse haben etwas unbarmherzig Nüchternes. Die Züge erscheinen bis zur Verschlossenheit ruhig, als bewegte sie im Augenblick kein Gedanke. Ihr Blick ist streng und kalt, als forderte er den Beschauer heraus, den Versuch aufzugeben, durch das Auge ins Herz zu dringen. Kurz, diese Gesichter, meisterhaft gemalt, haben etwas Leeres, fast Trauer Erweckendes.

Unzweifelhaft hängt dieses Wesen zusammen mit der Art und Weise, wie man sich von Mensch zu Mensch in den Städten jener Zeit, wo Malerei und Kunst jeder Art doch zumeist blühten, anzusehen gewohnt war. Das enge Zusammenleben bei steter gegenseitiger Beobachtung und Belauschung brachte eine Feinheit der Auffassung mit sich, welche mikroskopisch genannt werden kann, während eine eiserne Verschlossenheit als Abwehr dagegen, die Kunst erzeugte, durch das äußere Auftreten sich nicht zu verrathen. Man braucht nur die Gesetzgebung jener Zeit anzusehen, um zu fühlen, welch unge-

meiner Vorsicht es bedurfte, nur um nicht in Verdacht zu gerathen, da Verdacht oft schon genügte, einen Mann den schlimmsten Proceduren zu überliefern; die städtischen Geschichten bestätigen das. Die undurchdringliche Ruhe und Verschlossenheit, welche die Porträts des 15. Jahrhunderts zeigen, giebt den Charakter der Männer und Frauen jener Zeiten wieder, und in den Niederlanden, wo die Kunst am längsten blühte und am sorgfältigsten gepflegt wurde, kam man am weitesten in der Wiedergabe dieser Natur. Der Einfluß der niederländischen Kunst auf Holbein aber ist ein ersichtlicher. Mehr und mehr nimmt er in seinen Porträts diesen Geist in sich auf, der in England zudem der herrschende war, wo die meisten seiner Porträts entstanden sind. Holbein's früheste Bildnisse, die er in Basel malte, und die leider nicht in Dresden ausgestellt werden konnten, sind ganz anders empfunden. Nichts würde falscher sein, als diese Eigenschaft seiner Arbeiten als Porträtmaler, welche als eine nothwendige in der Zeit lag, auf Holbein selbst zu beziehen. Noch falscher aber würde es sein, nach seinen Bildnissen alleinzig bindende Schlüsse auf Holbein's historische Gemälde zu gründen, von denen leider fast nichts mehr erhalten ist. Einiges jedoch ist immer noch sichtbar, ebenfalls aber leider nicht in Dresden.

Wie denn ist Holbein's Passion in Basel gemalt? Wer von den Unterzeichnern der Dresdner Erklärung, wenn dieses Werk auf der Dresdner Ausstellung wäre, dürfte, nach Analogie der da zusammengekommenen Bildnisse, auf ihr Holbein's Hand erkennen? Und ferner, wie war es möglich, daß diese selbe Passion in den gleichen Jahren etwa entstand, in denen Holbein das Basler Porträt Meyer's, das seiner Frau und, etwas später, zumal das des Bonifacius Amerbach malte? Scheinen nicht zwei ganz verschiedene Meister hier und dort thätig gewesen zu sein? Und nun nehme man gar Adam und Eva der Basler Sammlung hinzu, die so frisch, fast roh hin-

gemalt ſind? Wiederum jedoch die Hand Holbein's! Und mit alle dem vergleiche man den ſo völlig anders behandelten Chriſtus im Grabe! Wie würde der erſt auf der Dresdner Ausſtellung ſich ausnehmen! All das wenig aber gegen Holbein's großes herrliches Basler Gemälde: ſeine Frau mit den beiden Kindern. Giebt es eines unter ſeinen übrigen Porträts, das mit dieſer über jeden Zweifel erhabenen geiſtreichſten Arbeit ſeines Pinſels Aehnlichkeit des Farbenauftrags zeigte? Will man neben dieſer brillanten, raſchen, in gewiſſer Beziehung ganz modernen Malerei die der Dresdner Madonna zu modern nennen? Soll neben dieſem kecken Farbenauftrag die zarte Pinſelführung der Dresdner Madonna, nur weil ſie hier und da als Pinſelführung ſich geltend macht, gegen die Urheberſchaft Holbein's angeführt werden? Das Basler Gemälde iſt anders gearbeitet, geht aber was flotte Behandlung anlangt viel, viel weiter.

Es läßt ſich begreifen, daß die Basler Regierung die Schätze ihres Muſeums von Ort und Stelle nicht entfernen und in die Weite ſenden wollte: für die Dresdner Holbeinausſtellung jedoch und für die Vergleichung der beiden Madonnen iſt dieſes Fortbleiben der wichtigſten gemalten Stücke Holbein's fatal geworden. Ich lebe der Ueberzeugung, man würde Angeſichts der Basler Arbeiten die Möglichkeit, daß Holbein's Hand die Dresdner Madonna (ich rede immer nur von den beſtimmt hervorgehobenen Partien darauf) gemalt habe, nicht ſo energiſch verneint haben. Holbein's Thätigkeit war eine ausgebreitete. Von ſeinen bedeutendſten Werken vielleicht blieb keine Spur zurück. Die vorhandenen zeigen eine ſolche Mannigfaltigkeit der Behandlung, verrathen eine ſolche Potenz, je nach den Umſtänden den Farbenauftrag verſchieden zu behandeln (wir bewundern dieſelbe Fähigkeit bei Raphael), daß, ſobald der geiſtige Eindruck eines Werkes wie die Dresdner Madonna Holbein's Urheberſchaft nicht

zurückweiſt, die techniſche Behandlung keinen Anſtoß bilden kann.

Vom geiſtigen Eindruck rede ich hier jedoch abſichtlich nicht, damit nichts von mir vorgebracht werde, was als ſubjective Anſchauung bedenklich erſcheinen könnte. Zwar, wenn heute zu entſcheiden wäre, ob eine von den Symphonien oder Sonaten Beethoven's von ihm oder einem Andern ſei, dürfte vielleicht auch vom Eindrucke dieſes Werkes geſprochen werden und nicht bloß von dem daran und darin, was ſich berechnen und beweiſen läßt. Doch ich will dies zur Seite laſſen, da Irrthümer hier möglich ſind, möchte man ſie auch für noch ſo unmöglich halten. Ich berühre dies auch deshalb nur, um ausdrücklich zu bemerken, daß ich darauf verzichte, den geiſtigen Eindruck, welchen das Dresdner Werk ſtets auf mich gemacht hat, auch nur als ein Sandkorn anzuführen, welches für Holbein's Autorthum als Maler in die Wagſchale fiele. Ich verzichte darauf ausdrücklich, da dieſer „geiſtige Eindruck" ſeiner Natur nach Gegenſtand einer Verhandlung für und wider hier nicht ſein kann.

Ich geſtehe zugleich, daß auch die Beurtheilung des Techniſchen bei Kunſtwerken für mich nicht Gegenſtand entſcheidender Discuſſion ſein kann, ich laſſe nur Gedankenaustauſch mit Freunden gelten, die über denſelben Gegenſtand ähnlich denken und ſich auf etwa überſehene Details aufmerkſam machen. Bei Handzeichnungen Raphael's und Michelangelo's z. B., bei denen ſich in ganz anderer Weiſe als bei Gemälden die „Handſchrift" des Meiſters erkennen, man ſollte denken: nachweiſen läßt, bin ich oft genug mit den Wenigen, welche hier als Kenner überhaupt in Frage kommen können, anderer Meinung und Jeder beruft ſich auf die Geſammtheit ſeiner Erfahrungen und Anſchauungen, welche ihn dafür oder dagegen ſtimmen läßt.

Wir befinden uns der Dresdner Madonna gegenüber weni-

ger als irgend ſonſt in der Lage, ein Urtheil zu formuliren, ſondern ſtehen etwa wie in den erſten Stadien des Proceſſes: der Thatbeſtand ſoll eruirt werden. Hierfür nehme ich das Recht in Anſpruch auszuſagen, der Satz: auf der Dresdner Tafel ſei die Hand Holbein's nicht nachweisbar, hätte, um Mißverſtändniſſe zu verhüten, lauten müſſen: ſei verglichen mit den in Dresden heute zuſammengebrachten Gemälden Holbein's nicht nachweisbar: die Basler habe man leider nicht vergleichen können. Nehmen wir hinzu, daß der Ausdruck, „freie Copie" nur das Coloriſtiſche des Gemäldes berührt, da er ſich auf die Cartonzeichnung der Compoſition nicht beziehen konnte und durfte, ſo darf ich damit ſchließen, daß die Veröffentlichung des dritten Paſſus der Erklärung vom 5. September zum Gebrauch des Publikums nicht geeignet war. Die Acten über die in ihm angeregte Frage ſind weder geſchloſſen, noch waren ſie bereits ſchließbar. Jeden Tag kann eine Notiz gefunden werden, welche Holbein als Meiſter der Dresdner Madonna dennoch proclamirt und allen Widerſpruch verſtummen macht. Sollte dagegen für den geſammten Farbenauftrag ein anderer Meiſter ſich urkundlich herausſtellen, ſo würde Holbein immer noch der Ruhm der Zeichnung verbleiben.

Wie die Dinge liegen, konnte die Nebeneinanderſtellung des Dresdner und Darmſtädter Gemäldes für beide nur ein Gewinn ſein. Ihre Vorzüge liegen nach ganz verſchiedenen Richtungen. Für die Darmſtädter Tafel war es vortheilhaft, daß unwiderleglich ihre Originalität und Priorität zu beweiſen war, für die Dresdner, daß die gegen ſie gerichteten Angriffe endlich in ein Syſtem gebracht wurden, ſo daß eine ſyſtematiſche Vertheidigung möglich ward. Sie bleibt für uns eine Schöpfung Holbein's, welche Zeugniß davon ablegt, wie hoch ſich der Genius dieſes Meiſters zu erheben vermochte. Daß, ſoweit es ſich um den Farbenauftrag handelt, nur dasjenige von ihm ſelber herrührt, was ſeiner

Hand durchaus bedurfte, kann dem Werthe des Werkes keinen Eintrag thun. Ein ſolches Verfahren war herkömmlich und nothwendig. Bei Raphael wiſſen wir es ſicher, Dürer ſpricht darüber als verſtehe es ſich von ſelbſt.' Keinenfalls iſt ein Strich auf dem Gemälde, der ſeinem herrlichen Geſammteindruck als Werk eines der größten Künſtler Eintrag thäte.

Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein.

in Kupfer gestochen von Friedrich Weber in Basel.

1872.

Der patriotische Sinn der Schweizer, nachdem er während der vierziger Jahre über Gebühr erhoben worden war — wo das bloße Wort Republik noch bei uns als das öffentliche Geheimmittel angesehen wurde, dem jede politische Krankheit weichen müßte — hat in der letzten Zeit desto schärfere Anfechtungen zu erleiden gehabt. Früher schienen die Schweizer Bürger uns weit voraus. Ohne Fürsten regierten Bürger und Bauern sich selbst, und Jeder wußte genau, wohin er gehörte, und was er zu thun und zu lassen hätte. Heute stehen sie scheinbar weit zurück. Hochmüthig innerhalb ihres engen Gesichtskreises scheinen sie den großen Strom der allgemeinen germanischen Politik, den selbst die Skandinavier zu begreifen beginnen, weder zu sehen noch anerkennen zu wollen.

Indessen, wenn eine Zeitlang hierüber Verstimmung herrschen konnte zwischen den beiden Geschwistern derselben Völkerfamilie: in allerneuester Zeit ist auch diese gewichen. Wir hören allmälig auf, die Leistungen unserer Nachbarn zu kritisiren. Was wir selbst zu thun haben, nimmt unsere Kräfte

zu sehr in Anspruch. Wir lassen, was in der Schweiz gethan und gedacht wird, auf sich beruhen und getrösten uns, sollte es wirklich zu Zeiten scheinen, als könne dort das uralte Germanenthum verleugnet werden, der Zuversicht, daß Meinungen und Leidenschaften das Blut nicht zu ändern vermögen, das in den Adern der Menschen fließt. Im Ganzen hat der letzte Krieg das Gefühl der engen Verwandtschaft nicht aufgehoben, zugleich viel dazu beigetragen, daß man sich vorurtheilsfreier ins Auge sehe.

Man wird es nach dieser Einleitung nicht als eine captatio benevolentiae ansehen, wenn bei Besprechung des neuesten Kunstwerkes von der Hand eines Schweizers jetzt begonnen werden soll mit einer Erhebung des Basler Localpatriotismus, als dessen Resultat im schönsten Sinne diese Arbeit dasteht.

Was ist das für eine Stadt, die seit Jahrhunderten ihre Freiheit bewahrte, ohne sich jemals Fremden in die Hände zu geben! Wie überaus ehrwürdig steht ihr immer sich neu aus sich selbst erzeugende Gemeinwesen vor uns! Die alle inneren Revolutionen unerschüttert in sich durchgemacht hat, aus denen sie stets gekräftigt und guten Muthes für die Zukunft hervorgegangen ist. Die in ihren Handelsbeziehungen im Lauf der Zeit mehr und mehr auf Frankreich angewiesen als auf Deutschland, dessen Schriftsprache Manchem aus den höheren Familien kaum so geläufig ist als die französische, dennoch ihrem ächt Deutschen Wesen stets treu blieb. Deren Bürger in ihrem Thun und Treiben scheinbar nur auf Geldgewinn aus, sparsam und oft genug Verächter der geistigen Mächte, dennoch, neben Zürich, Bern und anderen Schweizer Städten, ihre eigene Universität, sich zum Stolz und zur Belehrung, glänzend aufrecht erhalten, aus öffentlichen Mitteln ihren Kunstschätzen ein Museum errichten und aus ihren eigenen alten Familien immer wieder Männer produciren, die in

Kunſt und Gelehrſamkeit kräftig und ruhmvoll eingreifen. Und all das in ununterbrochener Tradition ſeit Jahrhunderten. Man tadelt die am Zopf und am Alten hängende Zähigkeit der Schweizer; ſolch eines hartnäckigen Stammes aber bedurfte es, um als Vorwacht im Südweſten Deutſchlands fremdem Andringen eichene Feſtigkeit entgegenzuſetzen. Das Deutſche Reich wußte den Elſaß nicht zu behalten und Straßburg ſelber, das mit blutigen Thränen unter die fremde Herrſchaft trat, hatte ſich ſo völlig in ſie gefunden, daß es über ſeine Wiedervereinigung dieſelben blutigen Thränen noch einmal zu vergießen ſcheint; Baſel dagegen iſt immer das alte geblieben. Heute noch ſtehen die Schweizer innerhalb der europäiſchen Mächte wie ſie vor Jahrhunderten ſtanden: ſtorr, kriegeriſch, eiferſüchtig auf das eigene Beſitzthum, und unabläſſig bedacht es zu vermehren, mißtrauiſch gegen das Fremde und Neue, Jedermann ein Politiker auf eigene Fauſt und ehrgeizig im Gemeinweſen; feſthaltend jedoch am Aechten, immer darauf bedacht, ſich zu unterrichten und fortzubilden und mit rückſichtsloſer Freigiebigkeit einzutreten, wo es ſich um Inſtitute für Wiſſenſchaft und Kunſt handelt. Nirgend gewahren wir einen ſo edlen Stolz auf die Stätte, wo man geboren iſt, und ſo unvertilgbare Theilnahme, ſelbſt aus der Fremde, an Allem, was dieſe Stätte und was das Vaterland angeht.

Wir haben wenig von dieſen Tugenden in dieſer Geſtalt in Deutſchland. Wer möchte die Orte aufzählen, wo man ſo auf ſich hält wie in der Schweiz in einem jeden? Was iſt übrig von dem alten Nürnberger, Augsburger, Ulmer Gemeinſinne? Wie wenig alterhaltene Familien dort, die mehr zufällig noch innerhalb der verfallenden Mauern wohnen und hervorragen. Wo eine Stadt bei uns, die einem Architekten, wie Semper, gleichſam den künſtleriſchen Ruhm ihrer äußeren Geſtaltung anvertraute, wie die Zürcher thaten? Wo eine Stadt, die für einen Meiſter, wie Holbein, der doch nur

zum Theile einſt ihr Bürger war, ſoviel that, wie Baſel? Etwa Nürnberg für Dürer? Von einem Werke Holbein's ſoll hier die Rede ſein. Baſel hat für ſeine Werke zumeiſt wohl das Muſeum errichtet. Es hat die Dresdner Madonna aus öffentlichen Mitteln dafür copiren laſſen. Es hat für Vervielfältigung der Zeichnungen geſorgt, es hat in Herrn His-Heusler einen Mann, der die Archive für Holbein durcharbeitet, es beſitzt in Friedrich Weber einen Mitbürger, der, abgeſehen davon, daß er für ſich einer unſerer erſten Kupferſtecher iſt, als Baſeler die Werke Holbein's in vorzüglicher Weiſe zu ſtechen begonnen hat. Den Anfang machte die ſogenannte Lais Corinthiaca, in den nächſten Tagen jetzt wird ein neues Stück erſcheinen, das, in einem Probedruck auf der laufenden Ausſtellung in der Akademie bereits ausgeſtellt, eine Fortſetzung dieſer Arbeiten bildet. Und gerade dies Kunſtwerk iſt geeignet, alles das, was oben über die Schweiz und Baſel an allgemein hiſtoriſchen Anmerkungen vorausgeſchickt worden iſt, zu illuſtriren gleichſam. Holbein porträtirte zu der Zeit, wo Baſel, ſeit Kurzem erſt aus einer ſchwäbiſchen Stadt eine ſchweizeriſche geworden, die Blüthe ſeiner Exiſtenz erlebte, einen Basler Bürger, jung wie er ſelber jung war. Das Bild, nachdem es lange in der Familie geblieben, ging endlich in ſtädtiſchen Beſitz über. Heute gilt es ſo ziemlich als das beſte Porträt, das Holbein gemalt hat; ebenſo wird vielleicht Weber's Stich, von dem hier die Rede iſt, einſt als der beſte Stich gelten, der nach einem Bildniſſe von der Hand Holbein's gemacht worden iſt.

Holbein's des Jüngeren Thätigkeit theilt ſich bekanntlich in zwei große Hälften. Der erſte Theil ſeiner Lebensarbeit geht von Baſel als Centrum aus, der zweite von London. Er begann als Bürger einer freien Stadt, emporgebracht und unterſtützt von deren bedeutendſten Capacitäten, er endigte als Hofmaler eines außerdeutſchen Fürſten, geſchätzt, aber keines-

wegs zu gesellschaftlicher Höhe emporgehoben vom englischen Adel. Der erste Theil der Thätigkeit Holbein's zeigt ihn ansteigend, ungleich in seinen Werken, verschiedenartig in Auffassung und Durchführung; der Abschluß dagegen läßt ihn im Besitz einer festen Art und Weise erscheinen, die sich ziemlich gleich bleibt. Aus Allem, was Holbein an Porträts in England und für England geschaffen hat, leuchtet die Meisterschaft hervor; dieselbe wunderbare Vollendung seiner Gemälde, wo man auch prüfend die Blicke auf der Tafel ruhen läßt, aber damit verbunden auch eine gewisse Kälte der Gesinnung. Die Schicksale dieser Menschen waren dem Maler gleichgültig. Was er in Basel dagegen zu Stande brachte, läßt bei wechselnder Hand des Künstlers höheren oder minderen geistigen Antheil errathen. Von den Porträts dieser Epoche ist das des Bonifacius Amerbach sicherlich das beste. Hier haben nicht nur die Augen des Künstlers, sondern die des Freundes zugleich gesehen. Das Bildniß hat etwas warm Anmuthendes. Es erweckt zu Fragen nach den Schicksalen dessen, den es darstellt.

Schon die Inschrift (das Einzige, das auf der Tafel durch zu große Raumeinnahme ein wenig die Symmetrie stört) zeigt den Werth, den man seiner Zeit auf dies Kunstwerk legte. Gemeiniglich war bei den Distichen, die bei einem Gelehrtenporträt damals nicht fehlen durften, der Gedankengang der, daß die „Schriften" des Mannes erst dessen wahres Bildniß zeigten. Hier dagegen heißt es: wenn auch nur gemalt, gäben die Züge dem Leben selber nichts nach:

Picta licet facies vivae non cedo sed instar
Sum domini justis nobile lineolis;
Octo is dum peragit τριετῆ sic gnaviter in me
Id quod naturae est exprimit artis opus.
Bon. Amorbachium Jo. Holbein depingebat.
X. MDXIX prid. eid. octobr.

Vierundzwanzigjährig — „acht Einheiten von drei Jahren"

alt, wie man sich in der damaligen, griechische Ausdrücke herbeiholenden Epoche geziert ausdrückte — wurde Bonifacius Amerbach von dem damals selber einundzwanzigjährigen Holbein gemalt, ein Jahr bevor diesem das Basler Bürgerrecht zu Theil wurde. Bonfacius Amerbach war der Sohn eines der ersten Basler Buchdrucker der Zeit. Ein Deutscher Buchdrucker war damals Drucker, Händler mit Büchern und Gelehrter selber in einer Person. Der Fortschritt des Sohnes, bei reichen Mitteln, zum reinen Gelehrtenthum war, wie auch heute oft genug, ein natürliches Avancement. Bonifacius studirte in Lyon und Freiburg. Sein Lebensgang ist in neuerer Zeit öfter verfolgt worden. In Basel schloß er sich als junger Mann aufs Engste Erasmus von Rotterdam an, dessen gedruckte Briefe für alle Zeiten glänzende Zeugnisse zu seinen Gunsten enthalten. Vater und Sohn, vortreffliche Männer, finden wir hier genau charakterisirt. Seinen „goldnen Amerbach" nennt ihn Erasmus in einem Briefe aus dem Jahre 1518. 1529, als Erasmus, dem Basler Philisterthum weichend, das er freilich schwer genug gekränkt und herausgefordert hatte, nach Freiburg abzog und ihm auf eine für die Stadt schimpfliche Weise die Uebersiedlung dahin wieder erschwert werde, war Bonifacius einer der Wenigen, die fest und getreulich zu ihm standen. Amerbach selbst, obgleich zurücktretend in eigenen Leistungen, ist im Ganzen seines Lebens eine der glänzendsten Früchte der damaligen Periode Deutscher bürgerlicher Gelehrsamkeit. Gerade diese in höherem Sinne mittelmäßigen Naturen lassen den ächten Durchschnitt der Zeit besser gewahren. Bescheiden schloß er sich an. Aufzunehmen suchte er, was höhere Geister in Kunst und Wissenschaft hervorbrachten. Aus dem, was Bonifacius Amerbach's Sammlungen enthielten, ist zumeist der Schatz Holbein'scher Zeichnungen hervorgegangen, welche den Kern des Basler Museums bilden, soweit sie noch vorhanden sind.

Es ist unmöglich, dies Porträt zu betrachten, das die Krone des Amerbach'schen Nachlasses bildet, ohne der ganzen hoffnungsvollen Zeit eingedenk zu sein, in der es entstand. Die Jahre vor dem Ausbruche großer Bewegungen sind meistens die üppigsten. Wie reich und strotzend von Hoffnungen und scheinbaren Mitteln, sie durchzukämpfen, waren die Tage vor der französischen Revolution, die 80er Jahre, wie unaussprechlich erwartungsvoll die Jahre um 1520 in Deutschland und Italien! Alles schien möglich und erreichbar damals. Das Gefühl, eine „Reformation", eine „Erneuerung" der Menschheit in ihren höchsten Gedanken müsse eintreten, erfüllte Hoch und Niedrig. Die Basler Zustände jener Tage bieten ein reizendes Abbild der gesammten Bewegung, um so anmuthiger für den historisch betrachtenden Blick, als Alles dort so ganz aus sich selber emporwuchs und sich die Spuren der Thätigkeit Einzelner so genau verfolgen lassen.

Erasmus' Correspondenz und neben diesen Blättern viele andere lassen die Entwicklung der Dinge gewahren, als erlebte man sie selbst in eigener Erinnerung. Felix Plater's Selbstbiographie z. B. zeigt die Verhältnisse aus ganz anderer Perspective. Ganz anders tritt bei ihm die Anstrengung hervor, ohne Unterstützung von außen sich emporarbeiten zu müssen. Ueberall bahnt eigene Kraft sich eigene Wege, überall bekennt sie sich offenherzig in ihren Tugenden und Fehlern. Wem zu Liebe etwas verhüllen, wem zu Liebe aber auch bescheiden sein? Und aus dieser Generation heraus einen der Edelsten porträtirt einer der ersten Meister der Zeit. Nicht die Züge überspannten Nachdenkens finden wir auf dem Antlitze dieses arbeitsamen jungen Gelehrten, sondern den Abdruck voller jugendlicher Kraft und Schönheit erblicken wir darin, eine mit allen Wurzeln frei und fest im heimischen Boden ruhende Natur.

Und mit derselben Treue, mit der Holbein malte, hat

Weber gestochen. Er reproducirt in der That die Arbeit seines ehemaligen großen Mitbürgers und Collegen. Dieser Stich ist, wie das Gemälde, eines der Documente für Erkenntniß der Epoche. So waren die jungen Männer beschaffen, in deren Herzen der Gelehrten begeisternde Worte den Drang entzündeten, sich von den romanischen Verfälschungen der Lehre Christi zu emancipiren und als Deutsche mit eigenen Augen ihr Heil der Bibel zu entnehmen. Das war die Generation, für die das 15. Jahrhundert den Boden vorbereitete, die die Sonne des 16. dann hervorrief. Solche Porträts, Abbilder reiner jugendlicher Schönheit an sich, gehörten in unsere Schulen, um Kindern und Jünglingen zu zeigen, mit welchen Blicken um 1519 das junge Deutschland der Zukunft entgegensah. Und daneben: um sie darauf hinzuweisen, wie ächte Kunst an heimischer Stätte gepflegt, immer wieder neue Blüthen treibe.

Friedrich Weber hat auf der diesjährigen Ausstellung noch einiges Andere ausgestellt. So die im vorigen Jahre vollendete Madonna die Lugano, die Wiedergabe eines Frescogemäldes von Luini im Dome zu Lugano. Das Fresco, versteckt beinahe an seiner Stelle, hat neues Leben durch diese Arbeit empfangen. Sie zeigt übrigens, wie sehr der Künstler sich der Art der Behandlung der Natur des Originales jedesmal anzubequemen weiß. Die Madonna di Lugano bewahrt auch im Stiche durchaus den Charakter eines Frescogemäldes; Bonfacius Amerbach dagegen zeigt die blühende Farbe des Oelbildes. Bis in die Tiefen des dunklen Gewandes hinein sind die Massen doch klar unterschieden, ebenso bei dem schwarzen Barette, das zu der Stirn herabgedrückt ist. Das Auge bleibt kühn und frei. Der Mund mit dem jugendlichen Barte ist auf das Feinste durchgeführt. Niemand wird das Werk ohne Freude ansehn.

Cornelius und die ersten funfzig Jahre nach 1800.

1875.

Es ist eine Lebenserfahrung, einen Mann historisch werden zu sehen: aus einer im Wachsthum begriffenen, energischen, mächtigen Persönlichkeit mit bedeutenden Absichten für die Zukunft, Plänen für die Gegenwart und Geheimnissen was seine Vergangenheit anlangt, einen machtlosen Bewohner des Schattenreiches, dem auch nicht der leiseste Hauch von befehlendem Athem mehr auf den Lippen wohnt, dessen Weiterentwicklung für immer abgebrochen ist und sich voll erfüllte, dessen Gegenwart verschwand und dessen verhüllte Vergangenheit schonungslos, wie alte Prozeßacten die man ballenweise auf Karren fortschafft, entweder zerstört oder ans Tageslicht gezerrt wird. Mir fällt das Kindermärchen vom Treuen Johannes ein, dem gesagt worden war, er würde in Stein verwandelt werden wenn er sein Geheimniß ausspräche. Bei jedem Wort mehr das er sagte, wurde er mehr zu Stein und beim letzten war er es ganz geworden. Als vor etwa funfzehn Jahren Cornelius' Cartons in Berlin ausgestellt wurden und ich einen Katalog dazu schreiben sollte mit einleitenden Lebensnachrichten des Meisters, fand sich, daß ich, der ich ihn so gut kannte, sehr wenig von ihm wußte. Cornelius lebte noch. Von wem denn, die unsere älteren oder jüngeren mitlebenden Freunde

sind, wissen wir Geburtsjahr und Ort, Bildungsgang und Aufenthaltswechsel anders als zufällig? Was überhaupt liegt uns an exacten Nachrichten über ihre Vergangenheit wo diese nicht unmittelbar auf ihr gegenwärtiges Wirken Bezug hat? Wer, der heute einen Mann mit weißen Haaren oder kahlem Kopfe als den energischen Vertreter wichtiger Gedanken sieht, stellt darüber Untersuchungen an, wie diese Gedanken wohl aussahen damals als seine Haare noch braun waren? Die Schul- und Universitätsgeschichten unserer hervorragenden Männer haben keinen Werth für die Beurtheilung ihrer heutigen Thätigkeit und brauchen nicht gewußt zu werden. Mühsam mußte ich mir damals meine Nachrichten zusammenlesen, in lauter Ecken danach gucken, ob da oder dort nicht ein historisches Fädchen hängengeblieben sei, das sich ans andere anknoten ließe, und endlich kam etwas zusammen, das mehr Knoten als Faden war. Heute aber ist Cornelius schon Jahre lang todt und die Zeit dieser Unwissenheit so ganz vorüber. Jeder kann sich ausgiebige Nachrichten aus Büchern holen. Bei jedem Worte mehr aber verschwindet seine Gestalt mehr für mich aus der Reihe der Lebendigen.

Doch der Vergleich mit dem zur Statue werden trifft nicht einmal ganz zu. Kein rundes, vollständiges Steinbild haben wir vor uns. In Rom sah ich einen Schuster auf der bepanzerten Marmorschulter eines Kaisers, die als Steinblock auf dem Boden lag, seine Sohlen hämmern; wer weiß, in welche Mauer das Uebrige miteingemauert oder in welchen Kalkofen es gewandert war. Wunderbar ist mir zu Muthe, Cornelius' Daseinsfragmente in Förster's zwei Bänden*) nun so auf einen Haufen zusammengeschüttet vor Augen zu haben. In so kleinem Raume die Ueberbleibsel siebzigjähriger ruhmvoller Existenz. In ein paar Stunden durchfliegt man blät-

*) E. Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch. Zwei Theile.

ternd dieſe lange Entwicklung. Alles iſt offenbar, nirgends der Einblick mehr verboten, die geheimſten Briefe nun auf den Wirthshaustiſch gelegt zu jedes Vorübergehenden Anblick und Betaſtung. Hoffnungen der Jugend, Thaten der vollen Kraft, abermals Hoffnungen, und endlich die Täuſchungen des Alters. Ereigniſſe die er miterlebte, Menſchen die er kennen lernte, die er mit ſich fortzog. Alles aber nur in zufälligem Anblicke ſichtbar. Hier breites geſchwätziges Detail über Nebenſachen, nach denen man kaum fragt, hier Lücken tiefen Schweigens bei wichtigen Momenten. Der Zufall hat ſo gewaltet.

Die Wirkſamkeit des Meiſters aber ganz vorüber. Alles iſt ſtill als hätte er nie gelebt. Sein Leben ein gewaltiger Eiſenbahnzug, der nur für dieſe einzige Fahrt gebaut worden war, auf Geleiſen, die gleichfalls nur für dieſe einzige Fahrt gelegt worden waren; hinterher Alles in ſich verroſtend und von Unkraut überwachſen. Verſuchen wir, als einſame Fußgänger der verödeten Bahn dieſes Lebens nachzugehn.

I.

Jede ſchöpferiſche Kraft beginnt mit der Nachahmung deſſen, was das Jahrhundert ihr als zufälligerweiſe muſtergültig entgegenbringt. Cornelius wuchs auf unter den Eindrücken der alten Düſſeldorfer Gallerie, damals noch nicht nach München transportirt, an der ſein Vater Inſpector war. Er fand da Werke aus allen Zeiten und Schulen. Dieſe Anfänge ſeiner Thätigkeit, von denen noch viel erhalten blieb, ſind uns heute gleichgültig. Die erſten Verſuche, als arbeitender Künſtler ſich und den Seinigen den Unterhalt zu ſchaffen, ſtellte er in Düſſeldorf und in Frankfurt a./M. an. Hier ſehen wir ihn in den verſchiedenſten Manieren ſich mit Leichtigkeit bewegen. Ein Transparent wird im Style David's gezeichnet. Bibliſche Compoſitionen erinnern theils an Rubens, theils an Carſtens' Schule. Mythologiſches in Sepia wird

noch mehr im Geiſte des letzteren gefaßt. Illuſtrationen aus dem bürgerlichen Leben laufen dazwiſchen, die ſogar elegant gezeichnet ſind. Es kam ihm darauf an, denen verſtändlich und angenehm zu ſein, von denen er Geld, um zu leben, und Mittel erwarten mußte, vorwärts zu kommen. Es fehlte noch an einem großen Stoffe, an dem ſein eigenſtes Talent ſich erproben könnte.

Ein Anfänger, den der Ehrgeiz treibt und der ſeine Kräfte ſich regen fühlt, hat nur einen einzigen bewußten oder unbewußten Wunſch, der unter dem allgemeinen Begriffe „Unabhängigkeit“ ein Vielfaches umfaßt: ſich zu erheben über das zufällige Wohl- oder Uebelwollen der zufälligen Freunde und Förderer, die das Schickſal ihm als anfängliche, erſte Repräſentanten des unſichtbaren öffentlichen großen Publikums zuführte; ſodann, ſich in unmittelbarer Verbindung zu fühlen mit dieſem ſelbſt, der wogenden unbekannten Maſſe die man ahnt, und die man zwingen will die Augen auf uns zu richten; weiter, bemerkt zu werden von denen beſonders, die an der Spitze der geiſtigen Bewegung ſtehen, um ſich allmälig leiſe in ihre Reihen ſelbſt einzuſchleichen; endlich, zu dieſem Zwecke aus eigner Fähigkeit ſich eine große Aufgabe zu ſtellen, von der zuerſt Keiner wiſſen darf, ſpäter aber Keiner ſein ſoll, der nicht von ihr wüßte. Cornelius konnte der richtige Inſtinct für die Richtung nicht verſagt ſein, welche er einzuſchlagen hätte. Er fühlte, daß er auf Goethe losſteuern müſſe. Cornelius' erſte große Enthüllung ſeines Talentes waren ſeine Compoſitionen zu Goethe's Fauſt, der im Jahre 1808, für die größere Welt damals als eine Neuigkeit erſten Ranges, in vollendeter Geſtalt des erſten Theiles erſchien.

Und ſo muß vor allen Dingen von Goethe hier die Rede ſein.

Uns heute iſt, als literarhiſtoriſch gebildeten Leuten, der Unterſchied geläufig zwiſchen dem Alten und dem Jungen

Goethe. Der Goethe des 18. und der des 19. Jahrhunderts sind für unseren Blick zwei fast von einander unabhängige mythische Personen nebeneinander, jeder in besonderer Uniform und beide in ganz gesonderter Hofhaltung. Der eine der frische, vorwärtsstrebende, demokratische, republikanische, Frankfurter Advocat; der andere der leise erstarrende, sich zurückziehende, monarchische, aristokratische weimarische Minister, Excellenz. Der eine 27 Jahr und weniger zählend im Durchschnitt, der andere 57 und mehr im Durchschnitt. Der eine mit feurigem, lebhaft leidenschaftlichem Blick, der andere mit ruhigem, groß befehlendem Auge. Der eine sich überstürzend, der andere wohlüberlegt. Der eine seine Gedanken aufs Papier hinwühlend, der andere dictirend. Zwischen den beiden Reichen der Jugend und des Alters aber, in denen Goethe so oder so seine Herrschaft führte, liegt ein Terrain, wo weder von Alter noch von Jugend die Rede sein kann: die Jahre um die Vierzig und Funfzig. Was war Goethe in ihnen?

Die gleiche Frage könnte aufstoßen bei Friedrich dem Großen. Wir kennen sein Kronprinzen- und jugendliches Königthum, wo er dichtete, Musik machte und Voltaire kommen ließ, und sein Alter, wo er alle seine Siege schwer auf dem Rücken trug, Voltaire längst fortgeschickt hatte und Europa so hart im Zügel hielt, daß man immer ungeduldiger seine hohen Jahre berechnete. Wie war er in seiner besten Mannszeit, als er weder jung noch alt war? Er verschwindet in gewissem Sinne für unsere Augen, er führte seine Kriege. Dasselbe läßt sich von Goethe sagen. Als er 1788 aus Italien zurückgekehrt war und die Zeit der Jugend voll hinter ihm lag, begannen für ihn die Tage der wissenschaftlichen Arbeit: er wurde Gelehrter. Wir brauchen ihn nur daraufhin zu beobachten, um zu gewahren, wie er von der Schule an nach dieser Seite neigte, wie das Leben ihn immer auf andere Wege lenkte, wie seine Natur ihn immer dahin zurückführte.

In Italien durfte er zum erſten Male in völliger Stille mit ſich allein nur umgehen. Er war entſchloſſen, Alles zu überwinden von nun an, was ſeinem eigentlichen Berufe hinderlich ſei. Neben Schiller hat er jetzt ganz das Anſehen eines Profeſſors, der ſich in Weimar ſeine eigne Univerſität errichtet hat, wo er zu gleicher Zeit einziger Ordinarius, Privatdocent und Student in allen vier Facultäten iſt, und zugleich Rector und Pedell. Er bereitete den Boden für die Herrſchaft ſeines Alters. Aller augenblickliche Einfluß und Eindruck auf das Publikum, in poetiſchen Dingen, ſchien ihm gleichgültig geworden. Er überließ es der franzöſiſchen Revolution und Schiller, in Deutſchland primo loco von ſich reden zu machen, er verfaßte und veröffentlichte Vieles, deſſen momentanen Mißerfolg er beinahe berechnete. Es ſchien ihm ſo wenig daran gelegen, wie augenblicklich von ihm geurtheilt wurde, wie Friedrich an ſeinen gewonnenen oder verlorenen Schlachten, über die der König ſo oder ſo, aus gleicher Tonart an Voltaire ſchreibt; Friedrich hatte immer nur den Abſchluß im Auge, den Tag, wo er oder ſeine Feinde nicht mehr könnten, und er glaubte daran, daß er es ſein würde an dieſem Tage, der die meiſten Kräfte hätte. Und ſo Goethe.

Er erwartete ſtill den Tag, wo man mit ihm als einem Manne rechnen müßte, der immer doch noch an ſeinem Platze ſtände. Und auch er durfte ſich ſchließlich ſagen, der ſtärkere geweſen zu ſein.

Während dieſer zwanzigjährigen, auf gelehrte Arbeit gerichteten Zurückgezogenheit Goethe's bereitete ſich in Deutſchland der völlige Umſchwung des literariſchen Lebens, den man die Herrſchaft der älteren Romantiſchen Schule (vom Beginn der franzöſiſchen Revolution bis zur ſiegreichen Uebermacht Napoleon's in Deutſchland), und die der jüngeren Romantiſchen Schule (von dem Unterliegen Deutſchlands bis zu ſeiner Befreiung), zu nennen pflegt.

Für Cornelius sind beide Phänomene von Wichtigkeit. Seine Anfänge hängen zusammen mit dem, was unter der Herrschaft der älteren Romantischen Schule von Goethe für die bildende Kunst gethan ward. Seine Fortentwicklung beruht auf dem, was die jüngeren Romantiker persönlich für ihn thaten.

Soll völlig begriffen werden, wo Goethe stand als Cornelius sich an ihn wandte, und soll begriffen werden, wie beide innerhalb der eignen Zeitbewegung standen, so muß das Emporkommen dieser beiden sogenannten Romantischen Schulen in seine letzten Ursachen verfolgt werden.

Beide Male handelt es sich um den Einfluß neuer und übermächtiger Gewalt von außen her.

Es war als die französische Revolution ausbrach, ein Moment eingetreten im Leben der Völker, wo ein dämonisches Verlangen erwachte, politisch, literarisch und künstlerisch das Bisherige nicht mehr zu wollen. Auch die exquisiteste, historisch als vorzüglich beglaubigte geistige Nahrung erschien schaal und abgestanden. Ein langes Jahrhundert hindurch hatten Engländer, Franzosen und Deutsche, um nur die Mächte ersten Ranges zu nennen, mit ihren edelsten Kräften darauf los gearbeitet, das beseligende wahre Reich der Humanität langsam herbeizuführen. Immer näher schien es zu rücken, immer häufiger traten die Vorzeichen ein: aus sorgsam zubereitetem Materiale sollte in Mitwirkung der gesammten Menschheit die Welt des Friedens hervorgehen. So beginnt die französische Revolution: gleichsam das erste wirkliche Ausbrechen des neuen Völkerfrühlings auf dem Boden Frankreichs. Hatte die amerikanische Revolution schon so viel geleistet, wo einfache edle Menschen auf jungfräulichem neuen Erdtheile ein Reich der Tugend zu stiften schienen, was würde Frankreich erst hervorbringen! Die stolzeste Aristokratie, die reichste Geistlichkeit, die großartigsten, bestgeschulten literarischen Legionen

reichten sich brüderlich die Hände und der Erfolg war, daß nach einem Taumel politischen Wahnsinnes bald die executive Staatsgewalt in die Hände energischer Canaillen gelangte, die es möglich machten, Alles so völlig durch einander zu buttern, daß eine neue Schöpfung der Dinge von Grund aus nothwendig war. Diese unternahm der erste Napoleon.

Bei uns hatte man Anfangs den äußeren Umsturz der Dinge nicht miterlebt, wohl aber den inneren. Ein durchdringendes Gefühl hegte Jedermann, daß auch in Deutschland das Alte abgethan sei. Man verlangte Neues und zeigte sich willig, jede dargebotene Neuigkeit zu acceptiren. Und da auf politischem und gesellschaftlichem Gebiete die Dinge beim Alten blieben, so kam der ganze innere Drang auf dem Gebiete der Literatur zum Ausbruch. Das war jene Begeisterung des Publikums, von der Schiller getragen ward.

So standen die Dinge bei uns als Goethe aus Italien zurückkam.

Goethe fühlte beim Anbruche dieser Bewegung sehr wohl, daß er nicht auf sie vorbereitet sei. Sein Talent, sich zurückzuziehen, kam ihm wohl zu statten. Er geht mit dem Herzoge auf Reisen, er macht den Feldzug in der Champagne mit, er begann endlich den Verkehr mit Schiller. Was er dichtete scheint er so ganz nur für sich selber zu schreiben oder drucken zu lassen, daß das Publikum die Nichtachtung, mit der es behandelt wurde, dem Dichter von der Stirne zu lesen glaubte. Das Beste fand nur in ausgewählten Kreisen die richtige Schätzung. Die Venetianischen Epigramme, die Römischen Elegien, Wilhelm Meister, Reineke Fuchs, die natürliche Tochter bedurften zu reiner, feiner Luft, um recht erkannt und gefühlt zu werden. Fehlte eine gewisse ästhetische Vorbereitung, so war das Beste an ihnen vorweggenommen. Es waren keine vollen Weinfässer, vor denen, wie bei Götz und Werther, ganz Deutschland begeistert gelegen hatte.

Wem damals die feine Zunge fehlte, dem imponirte deſto mehr die Quantität: jetzt dagegen ward nur auf die feine Zunge Rückſicht genommen.

Bot Goethe von dieſer Seite einer ſich emporbrängenden jungen Kraft, wie Cornelius, nichts dar, was, gleich Schiller's Werken, im Sturmwind ſie hätte packen können, ſo that er es von einer anderen.

Bekannnt iſt, ein wie großer Theil von Goethe's damaliger Arbeit auf die Geſchichte der bildenden Kunſt gerichtet war. In Italien hatten ſich ihm Antike und Renaiſſance erſt offenbart. Mit ächtgelehrtem Eifer ſuchte er ſie völlig in ſich aufzunehmen. Aus erweiterter, befeſtigter Kenntniß erwuchs dann der Wunſch, ſich mitzutheilen und zu wirken, und ſo ſehen wir ihn in immer größerem Maaße ſich dieſen Intereſſen zuwenden, bis es ihm gelungen war, Weimar zum äſthetiſchen Vorort für Kunſtgeſchichte zu machen. Er redigirte die Propyläen, er ſchrieb ſein Buch über Winckelmann, überſetzte Cellini, vermehrte ſeine eignen Sammlungen, bewirkte öffentliche Ankäufe und gründete — Alles mit geringen Mitteln — in Weimar die einflußreichen Ausſtellungen von Concurrenzarbeiten, für die die Themata vorher ausgeſchrieben wurden und die er ſelbſt ſpäter dann öffentlich recenſirte. Bei dieſen Concurrenzen betheiligte ſich Cornelius. Es war ſeine früheſte Zeit, wo er noch völlig in Nachahmung befangen war. Eins der hierhergehörigen Blätter beſitzt das Berliner Muſeum: eine reinlich durchgeführte, große Sepiazeichnung ohne perſönliche Eigenthümlichkeit. Auch hat es Cornelius von Seiten Goethe's damals zu nicht mehr als einer ehrenvollen Erwähnung bringen können, obgleich er den Verſuch mehr zu erlangen wiederholt hat.

Eine Natur wie Cornelius konnte bei dergleichen nicht an erſter Stelle ſtehen; es brauchte eines andern Anſtoßes, um Goethe's Blicke auf ihn zu lenken.

Abermals sehen wir nun ein neues politisch-literarisches Phänomen auftauchen.

All diese wohlwollenden, friedlichen Bestrebungen, welchen die kriegerische Bewegung am Rheine keinen Eintrag gethan hatte, erlitten durch den Einbruch Napoleon's in Norddeutschland 1806 einen plötzlichen Umsturz und es ist bekannt, welche Gedanken es jetzt waren, an denen sich unter dem Drucke der fremden Herrschaft eine neue Generation emporrichtete. Beim Walten jener älteren Romantik hatte das verheerende Feuer, welches Frankreich verzehrte, Deutschland im Ganzen nur eine wohlthätige Wärme geschenkt. Was neu und reizend erschien, wurde hervorgeholt, so daß antike, spanische, italiänische, französische, englische und altdeutsche Literatur und Kunst gleichmäßige Pflege empfingen. Es war ein heiteres Spiel mit den Schätzen der Vergangenheit gewesen. Jetzt, wo die Nation mit furchtbarem Ernste in den Kampf um Leben und Tod hineingerissen wurde, nahm das Deutsche Alterthum in Schrift und Kunst den ersten Rang ein. Von den Franzosen im eignen Vaterlande an der Gurgel gehalten, erstickend unter dem Verbote jeder freien Gedankenäußerung, flüchtete man in die unschuldig erscheinenden alten Jahrhunderte der eignen Geschichte.

Goethe aber hatte seiner Anlage nach wenig damit zu thun. Die älteren Romantiker, deren Feldlager Jena war, hatten in einem zuletzt doch natürlichen Verhältnisse zu ihm gestanden, so daß er ihre Bestrebungen allmälig schätzen lernte, sogar an ihnen Theil nahm; die jüngeren Romantiker dagegen, deren Schwerpunkt in Süddeutschland lag, ließen ihn kalt. Auch er hatte einst für vaterländisches Wesen geschwärmt. Die Begeisterung der jetzt aufschießenden, jungen Leute aber war verschieden von der, aus der heraus dreißig Jahre früher die ersten Gedanken des Faust und des Götz hervorströmten. Damals allgemein menschliche Ideen, zu denen man sich träu-

mend erhob; jetzt politiſche Abſichten, die man mit geſpannten Blicken und Fäuſten verfolgte. Das getretene Deutſchland ſollte wieder empor. Alle guten Geiſter vergangener Jahrhunderte ſich an dieſem Kampfe betheiligen. Ein neues nationales Leben voll alter Sitte und Gottesfurcht ſollte beginnen. Goethe fühlte ſich bei ſeinen ſechzig Jahren zu alt dafür. Und doch! — in dieſe Stimmung hinein kommt jetzt der Fauſt in ſeiner neuen Geſtaltung. Als er 1790 als „Fragment" in der Form eines unſcheinbaren Bändchens erſchienen war, hatten ſich nur Wenige darum gekümmert: jetzt, wie Werther ehedem ſo ganz im rechten Momente einſchlug, wirkte er wunderbar. Die älteren und die jüngeren Romantiker hatten wieder einen Meiſter gefunden. Goethe war ihnen längſt nicht mehr der unnahbare Götterjüngling, ſondern nur der literariſch vornehme Mann, an den die jüngeren Herren von der Feder ſich immer brüderlicher herandrängten. Nun wurde Jedem wieder klar, wo der Unterſchied läge. Das war, nach langen Mitteljahren, einmal wieder ein üppiger Herbſt, der den geſammten europäiſchen Durſt herausfordern durfte. Der alternde, dickwerdende Geheimerath von Goethe war wieder nur „Goethe", ohne jung oder alt, ohne Von und Excellenz, der Mann, der jetzt die jungen Literaten und die alten ſchriftſtellernden Autoritäten, weil er zu übermächtig war, lobpreiſend ſämmtlich auf ſeiner Seite hatte und dem gegenüber Oppoſition inopportun war.

Nun erinnerte man ſich, daß Goethe ehedem ja der Erſte geweſen, der den Dom von Straßburg geprieſen, daß ſein Götz das Deutſche Kaiſerthum und die Thatkraft des Deutſchen Mannes verherrlichte. Goethe hatte in den vergangenen 70er Jahren nichts Politiſches im Sinne gehabt, aber er konnte nicht hindern, daß man ſich nun an ihm begeiſterte. Der Fauſt wirkte als ſei er eben aus ſeiner Phantaſie entſprungen. Goethe freilich empfand anders. Schon 1797

ſchrieb er: „Ihr naht euch wieder ſchwankende Geſtalten,“ das Stück war ihm zu alt geworden, die hörten es nicht mehr, die es zuerſt vernommen, und der Beifall ſelbſt macht ſeinem Herzen bange. Wie viel ſtärker mußte zehn Jahre ſpäter das Gefühl ſein, als ſein Werk eine Wirkung that, die er nach ſoviel Erfahrungen nicht mehr hoffen durfte. Nichts natürlicher, als daß dies Gedicht, deſſen Figuren lebendiger ſind als die irgend einer andern Dichtung aller Völker und aller Zeiten, Cornelius' jugendlichen Genius erfüllte.

In Anſchlag müſſen wir dabei bringen, daß Cornelius damals, wenn auch ein Anfänger in der Kunſt, doch kein Anfänger im Leben war. Er ſtand im 25. Jahre. Er war völlig in der Lage, die leidenſchaftliche Gluth, aus der heraus der Fauſt gedichtet worden war, zu empfinden. Und ferner, ſein Geiſt war durch keine zu große Beleſenheit abgeſchwächt. Er hatte kaum Schulbildung genoſſen: die Bibel war ſein Leſebuch geweſen. Der ihm zu Theil gewordene Unterricht ſo mittelmäßig, daß er nicht orthographiſch ſchreiben konnte. Was wir an Briefen und Gedichten aus dieſer früheſten Periode beſitzen, deutet auf den oberflächlichen Einfluß Schiller'ſcher Gefühle und Ausdrucksweiſe. Nun höchſt ſeltſam aber, wie, während auf der einen Seite ſein Geiſt durch die Aufnahme der großen Dichtung Goethe's zu ſolcher Höhe gehoben wird, auf der andern jetzt ein den künſtleriſchen Ausdruck beengender Einfluß ſich bei ihm geltend macht, welcher recht inne werden läßt, wie ſehr auch das bedeutendſte Talent von den Zufällen der Zeit abhängig iſt, in die ſeine Entwicklung fällt.

Der Einbruch der franzöſiſchen Republikaner in die Nieder- und Rheinlande hatte ein völliges Ausſchütten von Verhältniſſen bewirkt, an die ſeit undenklichen Zeiten von Niemandem gerührt worden war. Dieſer Sturm, der Kirchen, Stifter und Paläſte erſchütterte oder vernichtete, hatte eine Maſſe von Werken altdeutſcher und niederländiſcher Kunſt ganz zerſtört,

den erhaltenen Reſt aber frei auf den Markt geworfen, ſo daß aus den gelegentlichen Ankäufen dieſer Reliquien die Sammlung entſtehen konnte, welche, obgleich längſt in das Münchner Muſeum eingefloſſen, immer noch als „Sammlung der Gebrüder Boiſſerée“ berühmt iſt. In Cöln, wo dieſe Sammlung begann, brachte Friedrich Schlegel, eines der Häupter der jüngeren romantiſchen Schule, einen entſcheidenden Winter zu. Man verſtändigte ſich. Auf dieſen herrlichen Tafeln ſchien ſich die Form zu offenbaren, deren das neue Deutſche Weſen bedurfte. Die Werke der Van Eyck, Van der Weyden und Memling's wirkten wie überirdiſche Offenbarungen, wie directer Wiederſchein der himmliſchen Dinge. Nur dem vorbereiteten, würdigen Kunſtfreunde wurden ſie wie Heiligthümer gezeigt. Das war ächte Kunſt, das Natur, das Gottesdienſt im edelſten Sinne. Hier waren gleichſam die Couliſſen, Decorationen und die Garderobe der wiederauflebenden Deutſchen Herrlichkeit gegeben. Dieſe Werke ſind es geweſen, die dem in unſtäter Nachahmung dahin und dorthin ſich wendenden Cornelius feſten Ankergrund boten. Er änderte ſich von Grund aus, tauſchte die Geſchicklichkeit, mit der er ſich in den antikiſirenden Formen der David'ſchen und der Carſtens'ſchen Schule flüſſig bewegte, gegen das eckige Weſen ein, das die Stiche Dürer's oder gar Martin Schön's boten, und brachte ſo den Fauſt zu Stande, der ohne eine Erklärung der Umſtände heute weder begreiflich noch genießbar iſt, der zu ſeiner Zeit aber für die, in deren Kreiſen er lebte, der Inbegriff der ächten Kunſt ſchien. Den Romantikern war Cornelius jetzt der, der da kommen mußte. Die Boiſſerée, die bei Goethe ſoviel galten, traten bei dieſem für ihn ein. Goethe ſollte ihm einen Zweig von dem Lorbeer abgeben, den das Gedicht ihm ſelber eingetragen. Sie waren ihrer Sache ſo ſicher, daß ſie am Erfolge nicht zweifelten. Goethe würde gleichſam ein Manifeſt erlaſſen und Cornelius, etwa zum Nationalkünſtler des

Deutſchen Volkes ausgerufen — dergleichen mag man ſich gedacht haben — würde als Fortſetzer der alten Meiſter das Größte leiſten. Hatte Goethe den ſchönſten dichteriſchen Ausdruck für Deutſches Leben gefunden, ſo ſollte nun auch die künſtleriſche Form dafür gegeben ſein.

Goethe jedoch durchſchaute, daß ſeine Anerkennung des Künſtlers dieſem am wenigſten zu gute kommen, ſondern von einer Partei ausgebeutet werden würde, mit der er zwar nicht brechen, aber der er nur den Finger und nicht die ganze Hand reichen wollte. Er hatte mehr von der Welt geſehen als die junge Generation um ihn her ahnen konnte, welche des guten Glaubens lebte, daß alle menſchliche Entwicklung friſch mit ihr erſt angefangen habe. Seine Correſpondenzen liegen ja nun vor und man erkennt die Linie die er innehielt. Er muß nach feſten Principien hier gehandelt haben. Aus dem ungedruckten Briefwechſel Wilhelm Grimm's mit Achim von Armin erſehe ich, welche Mühe letzterer ſich gab, aus Goethe's Feder eine Vorrede zur Ueberſetzung der Däniſchen Heldenlieder Grimm's herauszulocken. Arnim ſtand Goethe nahe, dieſer wieder hat Wilhelm Grimm perſönlich auf das Wohlwollendſte empfangen, allein zur Vorrede, — mein Vater hat natürlich direct niemals Schritte gethan — war er nicht zu bewegen. Daher auch der zurückhaltende Ton, mit dem Goethe das ihm zugeeignete Wunderhorn beſprach, ſeine Abneigung gegen die Dichtungen Arnim's, Brentano's, Uhland's, Kleiſt's. Goethe ſah in den Beſtrebungen der jüngeren Romantiker, ſoweit ſie Kunſt und Poeſie betrafen, einen Rückſchritt. Das politiſche Parteiweſen war ihm verhaßt. Der jüngſterſchienene Briefwechſel von Görres mit ſeinen Freunden läßt die jüngeren Romantiker, was die katholiſchen Mitglieder der Gemeinde anbetrifft, bei weitem geſchloſſener erſcheinen als bis dahin bekannt war. Boiſſerée fungirte als Diplomat am Goethe'ſchen Hoflager. Goethe ſteht im intimſten

Verkehr mit ihm; manchmal glaubt Boisserée ihn fest in seinem Fahrwasser zu haben bis er plötzlich inne wird, Goethe habe nur zufällig für eine kurze Strecke den gleichen Cours eingeschlagen. Daher, bei aller Verehrung, die manchmaligen wahren Wuthanfälle Boisserée's gegen ihn. Heute erkennen wir, daß Goethe nicht anders konnte wenn er sich so zurückhielt.

Ich lasse, um die Dinge völlig klar zu legen, einige Betrachtungen ganz allgemeiner Art einfließen.

Es giebt für uns neben dem engeren nationalen Bewußtsein innerhalb der übrigen Völker ein weiteres nationales Bewußtsein innerhalb der großen Menschheit. Dort fühlen wir uns als Deutsche gegenüber Franzosen, Engländern, Dänen, Russen; hier mit allen übrigen zu einer einzigen Masse vereinigt nur als Europäer für uns. Bei Betrachtung unserer europäischen Gesammtentwicklung erkennen wir bald die eine, bald die andere Form dieses Bewußtseins als die Ursache des allgemeinen Fortschrittes. Die griechische Cultur kam im Gegensatze zu der der anderer Nationen empor, die römische aus dem Vergessen dieses Gegensatzes. Die höchste Blüthe dieses Vergessens waren Pabstthum und Deutsches Kaiserreich, bis hier der Gegensatz des engeren nationalen Gefühles einbrach. Von jetzt an wechseln beide Contraste schneller, fast von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Die Cultur des Zeitalters, in welchem Goethe aufgewachsen war, beruhte auf europäischem Gemeingefühle. Die geistigen Güter aller Nationen sollten zusammenfließen. Die französische Republik trieb noch in dieser Richtung, das Kaiserreich erst unterbrach die Strömung. Auch die älteren Romantiker hatten sich von ihr treiben lassen: die jüngeren verachteten sie. Ihr Patriotismus hatte etwas Ausschließliches, Feindliches: Arndt wollte die Grenzen Deutschlands mit einer Wüste umziehen, in der wilde Thiere gezüchtet werden sollten.

Goethe konnte das nicht verstehen; er konnte aber auch nicht begreifen, daß ein historisches Gesetz hier waltete. Beschränkung auf Sprache, Wissenschaft, Poesie, Kunst, die nur Deutsch sein sollte, waren ihm Widersprüche in sich selbst.

Und ferner, auch die politische Seite dieses Umschwunges konnte er nicht verstehen. Er war freilich ein freier Reichsstädter, der eine Kaiserkrönung miterlebt hatte, das Deutsche Kaiserthum aber, das man damals schon für Norddeutschland begehrte, lag ihm so wenig im Blute als die ganze, auf bürgerliche Freiheit gerichtete Deutsche Bewegung. Wo hätte er sie sollen kennen lernen? Ihm waren nur ganz kleine Verhältnisse geläufig. Die Forderung politischer Unabhängigkeit nach außen hat er niemals gestellt, die Empörung, aus der Kleist's Hermannsschlacht hervorging, niemals empfunden. Das Appelliren an das Volk, als die bewegende und tragende Kraft der Ideen, war ihm etwas Fremdes. Wir heute sehen in den Romantikern die ersten ahnenden Apostel unserer jetzigen bürgerlichen Freiheit, wir haben die Lehre von dem sich selbst reinigenden Geiste des Germanischen Volkes inne wie etwas Langgewohntes; Goethe aber — vor den Freiheitskriegen — stand hier nichts vor Augen als das Fiasco der französischen Revolution, aus der härtere Tyrannei enstanden war als jemals herrschte. Nach den Freiheitskriegen mußte er in Deutschland bald genug sehen, wie alles Politische zur Carikatur ward. Der demokratische Zug im Wesen der jüngeren Romantiker war ihm unheimlich. Obgleich er erkennen mußte, daß der Deutsche Adel weder die Macht noch die Erziehung besaß, die Leitung der Dinge an sich zu reißen, schauderte ihm doch vor dem Uebergang der entscheidenden Macht an die allgemeine Masse des Volkes. Es war ihm so unmöglich, hierin das Wirken eines historischen Gesetzes zu erkennen, als es den auf uns folgenden Generationen, im Jahre 1970 etwa, vielleicht unmöglich sein wird, ein Wiedereinstürzen des heuti-

gen demokratiſchen Aufbaues und ein Wiedereintreten von Herrſchaftsformen zu verſtehen, welche dann vielleicht mit Theokratie und Adelsregiment abermals Aehnlichkeit haben werden.

Leider hatte Boiſſerée nun gerade Cornelius ausgeſucht, um mit deſſen großem, aber ganz demokratiſch angelegtem Talente Trümpfe gegen Goethe auszuſpielen. Offenbar imponirten deſſen Blätter Goethe. Hätte Cornelius als unbefangener junger Menſch, ohne Protection und Verbindungen, mit einer Rolle ſolcher Arbeiten in der Hand an Goethe's Thür geklopft, ſo würde dieſer vielleicht ſein Aeußerſtes daran geſetzt haben, ſich ſeines Talentes anzunehmen. Wie die Dinge lagen jedoch, blieb ihm nichts übrig, als mit Vorſicht und Kühle eine bedingte Anerkennung auszuſprechen. Man wollte ja auch nicht guten Rath von ihm, ſondern wußte ohne ihn, ſogar ihm entgegen, wie man es anzufangen habe. Goethe's Lob befriedigte deshalb wenig, man ſah Kälte des alternden Mannes und undeutſche Befangenheit darin. Goethe aber that gerade ſoviel als er durfte. Was er an den Compoſitionen rühmte, war das Lebendige, Aechte, die eigene Bewegung der Geſtalten. In der That iſt dieſe ſo ſtark, daß ſie das wunderlich eckige Weſen, in das der Künſtler ſich hinein zwängte, durchdringend, zuweilen in ganz reiner Wirkung zur Erſcheinung kommt. Goethe fühlte: dieſer Menſch könne etwas machen. Wie hat Cornelius das brutale Losſtürmen Fauſt's auf Gretchen, in dem er zu Anfang nur das „Ding" ſieht, das Mephiſto ihm, ſei es wie es ſei, verſchaffen ſoll, zum Ausdrucke gebracht! Wie, Fauſt gegenüber, die Unſchuld des Mädchens, das ſich ihm hingiebt als wenn er ein Engel Gottes wäre, und wie hat er den Abglanz dieſer Unſchuld rückwärts auf Fauſt ſelbſt wieder wirken laſſen, der durch dieſen Glauben des armen Kindes an ihn wieder hoch und edel erſcheint. Wer, nach Cornelius, hat das darzuſtellen

überhaupt nur versucht? Cornelius hat sich in Goethe's Welt hinein begeben, athmet in ihr und empfindet sie leibhaftig wie Goethe selber. Man fühlt es seinen Zeichnungen an: er ist überall selbst dabei gewesen, er wandelte in diesem Lande der Phantasie, war zu Hause in Faust und Gretchen's Stadt und ihrer Straße, kennt jede Ecke da und würde sich im Dunkeln selber zu Gretchen's Thüre finden. Er war im kleinen Gärtchen, wo Faust und Gretchen sich suchten und fanden, und sah, unter dem Volk in der Kirche, Gretchen da zusammensinken. Jeden behauenen Stein im alten Dome hat er so scharf gewissenhaft gezeichnet als sei er als Küstersſohn da aufgewachsen und habe als Kind den Kalk zwischen ihren Ritzen herausgepolkt. Cornelius' Nachfolger haben auf diesem Felde ihre Phantasie höchstens mit dem genährt, was sie aus dem Theater mit nach Hause brachten.

Cornelius offenbart in seinen Blättern eine erstaunliche Macht, uns symbolisch in das Gefühl hinein zu versetzen, das er darstellen will. Mit einfachen, harten, unbehülflichen Linien gelingt ihm das. Da wo der Sturm Mephistopheles an eine schroffe Felswand drückt, als sei er platt angeklebt, ist die Macht des Windes im Gebirge überzeugend dargestellt. Wo er Faust und Mephisto zu Pferde am Rabensteine vorüberfliegen läßt, empfindet man den sausenden Galopp. Goethe rühmt einmal, als ihm in den zwanziger Jahren eine Illustration Delacroix' zur gleichen Scene vorgelegt wurde (Eckermann erzählt es) die feine Unterscheidung, mit der der Künstler den unbewegt im Sattel sitzenden Mephisto dargestellt hat, dem Sturm und irdischer Pferdecarrier ganz gleichgültige Elemente sind, so daß er behaglich bequem sein Roß nur als zufälligen Sitzpunkt behandelt, während Faust als voller luftgepeitschter Reiter wie zu einem Theile seines Pferdes geworden ist. Genau dasselbe hatte Cornelius soviel früher bereits empfunden und dargestellt. Der Gegensatz springt sofort in

die Augen und wirkt besonders scharf auf dem ersten Entwurfe, weil da Mephisto's Antlitz bei weitem weniger teufelsmäßig geschnitten erscheint, so daß, indem das carikirt Gespenstermäßige der äußeren Erscheinung zurücktritt, das innerlich Gespenstische um so durchdringender wird. Diese erste Skizze des Blattes befindet sich im Privatbesitz in Frankfurt a./M.

Ein Blick wie der Goethe's mußte diese und soviel andere Züge ja sofort entdecken. Allein er sah Cornelius in einer Befangenheit, genährt durch den Einfluß bestimmter Persönlichkeiten, aus der ihn, wie ihm die Erfahrung sagen mußte, nur eigene Kraft vielleicht befreien konnte. Goethe hatte es satt, den Leuten zu predigen. Ihm standen illustre und näherliegende, überzeugende Beweise vor Augen, wie sie Alle, die er hatte warnen wollen, ja doch nur wieder nach den Garnen gelaufen waren. Wie bei jedem großen Talente schien ihm „der Erfolg auch hier abzuwarten." Dennoch, der Rath, welchen er Cornelius damals ertheilte, zeigt, wie klar ihm das hier Nothwendige vor Augen stand. Offenen Widerspruch gegen dieses leidenschaftliche Hineinkriechen in die abgelebten altnationalen Formen erkannte er als vergeblich. Es kam darauf an, den Künstler eben innerhalb dieses Materiales selbst auf den rechten Weg zu bringen. Deshalb, wollte man Dürer nachahmen, so mußte man ihn ganz kennen, um ihn in sich aufzunehmen. Goethe wies Cornelius auf diejenige Production Dürer's hin, welche als das Höchste erscheinen mußte, was seiner illustrirenden, phantastischen Manier entspringen konnte: das Münchner Gebetbuch des Kaisers Max. Cornelius konnte daraus vielleicht erkennen, wieweit man bei bloßen Umrissen mit der Feder als künstlerischem Mittel überhaupt zu gelangen im Stande sei. Es würde vergeblich gewesen sein, ihm vorzurechnen, daß, wer Modellirung, Verkürzungen und Farbe absichtlich ignorire und die Figuren mehr

auf den Schattenriß als auf Rundung durch Licht und Schatten hin anlege, auf das Höchste in der Kunst Verzicht geleistet habe. Dürer's Arabesken predigten Cornelius möglicherweise in der Stille, daß mehr als Arabesken auf seinem jetzigen Wege nicht zu erreichen sei.

Cornelius nahm diesen Wink dankend an. Wir sehen in der Composition des Titelblattes zum Faust, wie wörtlich er Goethe's Hinweisung aufgefaßt, und wir gewahren in der Folge bei Allem, was Cornelius arrangirt, den Einfluß dieses Dürer'schen ornamentalen Wesens. Jedenfalls war Goethe's Interesse, soweit es durch Annahme der angetragenen Dedication zum Vorschein kam, Ursache, daß ein Buchhändler die Veröffentlichung der Blätter übernahm. Das dafür vorausempfangene Geld machte die Abreise nach Italien möglich, wo die Stiche vergeben und ausgeführt, auch die letzten fehlenden Compositionen geschaffen werden sollten. Förster giebt über all dies die genauesten Mittheilungen. —

Ehe wir zu Cornelius' Aufenthalte in Rom übergehen, einige Bemerkungen.

Ich möchte die Frage stellen: Wer kennt Cornelius' Faust? Ich meine damit nicht, daß man die Kupferstiche nach seinen Federzeichnungen, oder vielleicht die, in. Besitz des Städel'schen Museums befindlichen Federzeichnungen selber, einmal oder öfter, betrachtet habe; sondern, daß man, was von vorbereitenden Zeichnungen von Cornelius' Hand für dieses Werk vorhanden ist, kenne und verglichen habe. Nur aus solchem Studium kann die volle Würdigung des Geleisteten hervorgehen.

Einen Theil seiner Skizzen, darunter Entwürfe zu Blättern welche später gar nicht gestochen worden sind, fand ich im vergangenen Herbste beim Kunsthändler Prestel in Frankfurt käuflich. Einen andern Theil besitzt ein sammelnder Privatmann ebenda. Wiederum andere Skizzen befinden sich,

gleichfalls in Frankfurt a./M., in den Händen des Inſpectors des Städel'ſchen Inſtitutes Herrn Malz.

Leider haben wir in Berlin kein öffentliches Inſtitut, für welches ich den Ankauf dieſer Blätter, oder auch nur die Beſtellung photographiſcher Copien derſelben hätte übernehmen dürfen.

Um nur bei einer dieſer Compoſitionen zu ſagen, worauf es hier ankommt: beim Ritte zum Rabenſtein würden wir mit Hülfe der Frankfurter Skizzen — wenn etwa unſer Königliches Muſeum dergleichen auszulegen geſonnen wäre — Cornelius' Compoſition in ihren erſten Keimen beobachten können. Aus, die Figuren nur umhüllenden, nebelhaft umſchreibenden Strichen leuchtet uns auf dem älteſten Blatte die erſte Geſtaltung der Scene entgegen. Immer mehr ſcheidet ſich auf den folgenden das Zufällige von dem, was bleiben ſoll. Immer härter aber auch legt ſich um die urſprünglich blühend lebendige Anſchauung etwas, was ſich einem Panzer vergleichen ließe: die abſichtlich gewählte harte Manier; bis endlich, unter den Händen des fremden Kupferſtechers, Alles wie erſtarrt ſcheint. Ein Stadium gab es für dieſen Ritt der beiden Geſtalten, wo aus den weichen, flüſſigen, warmen Bleiſtiftſtrichen ein farbiges Bild ſich, wie es Rubens nur gemalt hätte, in coloſſalen Formen entwickeln konnte. Es hätte nur bedurft, daß durch ein Wunder Cornelius damals in eine Werkſtätte, wie die Rubens' war, hineinverſetzt, aus den ihn umgebenden Eindrücken heraus in dies großartige Element hineingezaubert worden wäre. Denn wie farbig er Anfangs zu malen wußte, zeigt ſeine aus dieſer Zeit ſtammende Heilige Familie auf der Frankfurter ſtädtiſchen Gallerie. Statt deſſen ſehen wir die kalte hiſtoriſche Wirklichkeit ihn feſthalten. Das im Kupferſtiche dem Publikum endlich zu Geſichte Kommende war weder ein Abbild deſſen mehr, was Cornelius wollte, noch deſſen was er vermochte. Die Pflicht unbefangener wiſſen-

schaftlicher Kritik ist, dies hervorzuheben. Förster's Buch zeigt uns in unwiderleglichen Aktenstücken, wie Cornelius' freier Geist in ungünstigen, engen Verhältnissen emporkümmerte. Die Frankfurter Skizzen bilden eine unentbehrliche Ergänzung dieser Nachrichten. Sie erst enthüllen ganz die innere Geschichte seiner damaligen Thätigkeit.

II.

Cornelius macht sich 1811 auf nach Italien. Man sollte denken, Mailand, Parma, Bologna, Florenz wären für den Ankömmling im Lande der künstlerischen Verheißung Stufen sich steigernder Glückseligkeit gewesen. Die Briefe sagen wenig von solcher Stimmung. Wie zwischen Zwangsscheuledern geht er vorwärts, nur das erkennend was in den Kreis der in Frankfurt empfangenen Eindrücke hineinreicht, bis zuletzt dann in Rom eine feste Gesellschaft, wie ein extra dazu aufgestellter und avisirter Polizeiposten, ihn in Empfang und Beaufsichtigung nimmt.

Doch es dürfte kein junger Künstler jemals nach Italien gegangen sein, von den Zeiten Raphael's an, wo diese Wanderungen begannen, bis zur heutigen, wo sie aufhören, dem nicht in ähnlicher Weise vorgezeichnet worden wäre, was zu sehen sei und was nicht, was anzuerkennen und was zu verurtheilen, was nachahmungswerth sei und wovor man sich als gleichgültig oder verderblich zu hüten habe. Den Wechsel dieser Anschauungen, nebst den Ursachen des Umschwunges jedesmal, darzustellen, würde eine schöne Aufgabe kunsthistorischer Forschung sein, wenn Material aus erster Hand dafür gesucht wird. Diese Untersuchung würde zeigen, daß es, selbst bei bedeutender Unabhängigkeit des Geistes, oft fast unmöglich fällt, sich von der Macht der Parteiansicht unbefangen zu halten. In jenen Tagen war der Haß gegen den älteren Napoleon aller geistigen Bewegung in Deutschland zugemischt.

Die Seelen der Menſchen wurden gekeltert, damit junger Moſt entſtände, der die alten Schläuche ſprengte. Mochte er trübe ſein: er ſchien nützlicher und edler als der alte, ruhig liegende, abgeklärte Wein der klaſſiſchen Bildung. Dieſe goldnen Fluthen mundeten denen damals nicht mehr, denen das Deutſche Vaterland näher ſtand als die unperſönliche europäiſche Kunſt. Zwei Jahrhunderte hindurch hatten Italiäner, Franzoſen, Niederländer und Deutſche die gemeinſamen Erfahrungen erforſcht, genutzt, vermehrt und in Privatateliers oder auf Akademien ſorgſam weitergegeben, welche ſie der Kunſt des 16. und 17. Jahrhunderts verdankten. Nun war dem nachwachſenden Geſchlechte der Sinn dafür abhanden gekommen. Die alten Meiſter, welche das Publikum Ludwig's des Funfzehnten eben noch mit Werken entzückten (die heute, vielleicht in noch viel höherem Maaße, von neuem das Entzücken und den Stolz der Sammler bilden: Greuze, Fragonard, Chardin u. ſ. w., wie ſie durch die Brüder Goncourt in ihren zwei Bänden über die franzöſiſche Kunſt im 18. Jahrhundert in einem höchſt gezierten, aber äußerſt lebendigen Pariſer Franzöſiſch kürzlich biographirt worden ſind) ſaßen mit ihrer Kunſt und ihren Künſten verlaſſen da, während der jüngere Revolutionsfranzoſe ſich im Anblicke der gypſernen, basreliefartig flachen und äußerlichen Nachahmung der Antike patriotiſch berauſchte, welche von David und den Seinigen als officielle Kunſt aufrecht erhalten wurde. Welche Anſprüche durfte erlernte Kenntniß alter todter Atelierkniffe erheben gegenüber den Inſpirationen der neueſten lebendigen Begeiſterung? In ähnlicher Weiſe wird nun, als die ſchweren Zeiten kamen, auch in Deutſchland gerechnet. Was bei Carſtens noch die ſtille Ueberzeugung eines eigenthümlichen, mit perſönlicher Berechtigung für dieſe Auffaſſung begabten Mannes geweſen war, wurde jetzt als Grundlage allgemeiner Kunſtbildung verwerthet. Eine Art politiſch-religiöſen Gottesdienſtes, dem die viſionäre An-

ſchauung der darzuſtellenden Kunſtwerke entſpränge, ſollte der Ausgang für jedes große Talent ſein.

In Lübeck war dieſer neue Geiſt in die Seele eines jungen Mannes eingedrungen, der ohne techniſch künſtleriſche Anregung — welche die Talente meiſt hervorzulocken pflegt — rein aus der Hingebung an die in Deutſchland waltende begeiſternde Stimmung ſich zum Künſtler beſtimmt, oder ſagen wir: ſich der Kunſt geweiht hatte: Friedrich Overbeck. Erziehung und Umgebung hätten ihn in andern Zeiten vielleicht anders geleitet; jetzt, als gölte es in einen heiligen Kampf zu ziehen, erwählt er die Künſtlerlaufbahn und, da in Lübeck nichts zu lernen war, auch Berlin nichts bot, wendet er ſich an die Wiener-Akademie. Hier fiel er in die abgelebte Fortübung deſſen, was man ſpäter abſchließend und aburtheilend den „Zopf“ nannte. Die Zöpfe wurden damals in Europa, zum Theil unter hartnäckigem Widerſtande, abgeſchnitten.

Es muß Overbeck's vor gewaltſamer Initiative zurückweichende, mädchenhafte Natur in Anſchlag gebracht werden, um zu würdigen was jetzt in Wien geſchah: er und eine Anzahl gleichgeſinnter Schüler erklären, das auf der Akademie Gelehrte ſei Götzendienſt. Nur Begeiſterung und unverfälſchtes Naturſtudium dürften maaßgebend ſein. Das Ende war, daß die kleine Gemeinde relegirt wurde und ſich, 1810, auf eigne Fauſt nach Rom begab.

Wenn man hört, wie die jungen Leute in einem verlaſſenen Kloſter ſich dort einquartieren (was ihnen den Namen „Kloſterbrüder von San Iſidoro“ einbrachte), ſich abſchließen, in ununterbrochener lernender Thätigkeit ſich ſelbſt genügend und alle geiſtige Nahrung nur ſich ſelbſt zubereitend, ſo ſollte man für unmöglich halten, daß zu gleicher Zeit in Rom Canova's glänzendſte Zeiten walteten, daß Thorwaldſen als fertiger Meiſter arbeitete, Rauch als ſtudirender Anfänger erſchienen war. Ihnen galt die allen Nationen gemeinſam

gleich ehrwürdige Antike als die höchste Blüthe der menschlichen Kunst. All das wie fortgeblasen für die Klosterbrüder von San Isidoro. Wie einsame Ansiedler innerhalb einer großen Wüste fühlen sie sich. Ihre Kunstgeschichte geht von Giotto bis Fiesole, höchstens bis zu Raphael. Der Rest Sünde und Verfall. Raphael's vollere Römische Thätigkeit ist schon das Verderben. Die Pracht der Renaissance von 1500 an nicht vorhanden für sie. Die Bibel, Daute, die Nibelungen Quellen ihrer Begeisterung. Goethe hat diese Richtung am besten formulirt, indem er sagt: „der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Male ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Dies war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freilich durch den Geist bewirkt, der nicht Einzelne, sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff."

An diese, mit Cornelius' Frankfurter und rheinischen Freunden in Verbindung stehenden Römischen Hauptvertreter der Deutschen Richtung war Cornelius adressirt worden. Seine ersten Briefe lassen ihn als gänzlich befangen von ihnen erscheinen. Wäre das nicht der Fall gewesen, so begriffe sich nicht, wie jetzt in Rom seine neue große Arbeit zu den Nibelungen so entstehen konnte, wie sie entstand.

Riegel will bei der Compositionsweise der ersten Nibelungenblätter den Einfluß des frühen Italiäners erkennen. Demnach wäre für Cornelius Dürer selbst nun bereits zu modern gewesen und er hätte sich der ein halbes Jahrhundert älteren Auffassung Fiesole's zugewandt. Verhält es sich in der That so, dann wäre hier ein neues Zurückweichen zu constatiren, das zu den seltsamsten Phänomenen in der Entwicklung eines Meisters gehörte. Cornelius hätte sich, wenn er die beiden Blätter: Siegfried, welcher in der Küche den Bären losläßt, und Siegfried's Abschied von Chrimhilde erst in Rom

zeichnete, nachdem seine gesammte Frankfurter Thätigkeit bereits hinter ihm lag, in einer Weise wieder verkindlichen müssen die mir unbegreiflich ist. Noch weniger verständlich aber werden diese Arbeiten, wenn, wie Riegel die Römischen Verhältnisse darstellt, Cornelius sich nicht ausschließlich zu den Klosterbrüdern von San Isidoro gehalten hätte, sondern früh bereits mit Thorwaldsen und Koch, welche als Carstens' Nachahmer und Fortsetzer die klassische Richtung der älteren romantischen Schule in Rom vertraten, in Verkehr gerathen wäre. Und schließlich: die in Rom hinzugekommenen letzten Faustcompositionen erhoben. sich in gewissem Sinne bedeutend über die Frankfurter Blätter; wie sollten neben ihnen in Rom jetzt die ersten Nibelungenblätter entstanden sein? Bei den späteren Nibelungencompositionen ist die Nachahmung Römischer Werke offenbar. Am auffallendsten beim Zusammensinken Chrimhildens vor der Leiche Siegfried's, wo wir die Gruppe der ohnmächtig werdenden, von ihren Begleiterinnen aufgefangenen Maria der Grablegung Raphael's im Palazzo Borgheſe wörtlich in's Deutsche übertragen bei Cornelius wiederfinden. Die großartigste unter diesen Compositionen ist die letzte, das Titelblatt: eine Wiederholung des gesammten Gedichtes in den einzelnen Scenen, welche in eine große romanische Architektur hineingepaßt sind: eine bildliche Inhaltsangabe. Das innerlich Colossale der Auffassung macht sich in auffallendem Maaße geltend. Man glaubt die Skizze zu einem ungeheuren Wandgemälde zu sehen. Dem entsprechend haben die Bewegungen der Figuren jedoch eine gewisse historische Geziertheit. Sie spielen Weltgeschichte und, da Manier immer Nachahmung erzeugt, ist es Cornelius hier besser gelungen, eine Reihe in einer Schule fortpflanzbarer Typen zu schaffen, als beim Faust, nur daß auch diese männlichen und weiblichen Nibelungenhelden heute schon keinen rechten Glauben mehr einflößen.

Es ist wenig darüber erhalten, wie Cornelius aus dem

engeren Klosterverbande von San Isidoro loskam, so daß er später mehr als affiliirtes freies Mitglied erscheint. Overbeck war 1813/14 sein einflußreichster Freund. Nichts aber ist so verschieden als der innerliche Figurenmaaßstab beider. Keine Figur, die mir von Overbeck bekannt ist, erhebt sich, was ihre innere, angeborene Größe und Dimension anlangt, über halbe Lebensgröße. Dasselbe war der Fall bei Fiesole. Wo dieser lebensgroßes oder überlebensgroßes Format wählt, erscheinen seine Gestalten sofort als nur mechanisch vergrößerte Darstellungen, welche von der Phantasie in viel geringerer Dimension producirt worden waren. Bei Cornelius dagegen kenne ich aus den Zeiten seiner vollen Kraft keine Figur, auch wenn sie nur drei Zoll hoch auf ein Blättchen Papier gezeichnet wäre, die nicht als eine aus der Ferne gesehene, oder sonst in das geringe Format nur äußerlich comprimirte, ihrer eigentlichen Größe nach jedoch colossale Gestalt wirkte. Dieser capitale Gegensatz der hervorbringenden Phantasie, der gerade damals zu Tage zu brechen begann, muß bald zur Sprache gekommen sein zwischen Freunden, die sich ihr inneres Leben in fortwährenden Beichten gegenseitig ausschütteten. Im August 1813 war Cornelius mit Xeller, einem seiner ältesten Freunde, nach Orvieto gegangen (I, 140). Signorelli's jüngstes Gericht nimmt ihn da völlig ein und Xeller's fortwährendes Verweisen auf Fiesole wird ihm zuviel. Ein folgender Brief aus Florenz, vom 13. Dec. 1813, enthält einen Vergleich, den Cornelius zwischen seiner und Overbeck's Natur anstellt. Er spricht sich offen aus, ohne einen Gedanken an Trennung, aber ihr Auseinandergehen war darin indicirt ohne seinen Willen. Das Leben, sagt Cornelius, habe hohe und tiefe Abgründe in ihm gebildet, von denen ein Wesen wie Overbeck sich keinen Begriff machen könne. Dennoch, wie fest die Klosterbrüder mit Cornelius verkettet blieben, zeigt dessen Brief vom 3. Nov. 1814 an Görres, worin die Anschauung der Römisch-Deutschen

jüngeren Künstlerschule zu einem festen Programme formulirt wird.

Cornelius dankt Görres zuvörderst, daß dieser sich zu seinen Gunsten um eine preußische Pension bemüht habe. Nicht für sich, sondern für seine Sache im Großen, bittet er sodann um weitere Theilnahme. Er spricht in dem Tone eines Mannes, der sich vollberechtigt fühlt, Ansprüche zu erheben. Die jüngeren Romantiker betrachteten sich damals als diejenigen, deren geistiges Ringen Deutschland zu seinen Siegen verholfen hatte. Die gebildeten Stände, welche allein das Volk repräsentirten, hatten nichts Anderes, ihre Begeisterung auszusprechen, als die Sprache dieser Schule. Studenten, Professoren, Künstler, Beamte, Politiker, Officiere, Adel und höherer Bürgerstand athmeten in ihren Worten und Vorstellungen den Geist des neuerwachten Deutschthumes. Man vertraute, es werde sich durch einfachen Naturproceß, wie die Blüthen im Frühlingswinde mühelos aufsprießen, aus dem Wehen und Walten des siegreichen nationalen Geistes Alles ergeben, was die idealen Wünsche jedes Einzelnen begehrten. Ein entzückendes Chaos, aus dem die neue, beste, schönste Welt sich formen müsse. Ein kindlicher Glaube daran durchströmte das Volk. Hoffnung und Erfüllung schienen genau aufeinanderzupassen. Was die bildende Kunst anlangte, so erachtete man nur für erforderlich, daß der Künstler im Allgemeinen Begeisterung und Kraft besitze, um dann, ohne viel Unterweisung, Werke großartigster Natur zu produciren. All das stand so fest, daß von Zweifel gar keine Rede war.

Dies muß in Anschlag gebracht werden, um Cornelius' Manifest an Görres zu verstehen. Er redet prophetisch. Die Kunst soll das Salz der Erde sein. Aus den Urquellen: Tugend, Religion, Vaterland wird ihre Mission hergeleitet. Göttliche Erleuchtung hat die in Rom versammelten Deutschen Künstler über ihren Beruf aufgeklärt. Ihre Aufgabe, negativ:

„den Lügengeiſt der modernen Kunſt“ zu beſiegen (Lügengeiſt nannte man im Allgemeinen, was auf den damaligen Akademien noch gelehrt wurde); poſitiv: die alte Freskomalerei, als das der Idee der Malerei am meiſten Entſprechende wiederzuerwecken. Der perſönliche Anſpruch der Künſtler: eine würdige Veranlaſſung, zu zeigen, was man könne. Wie Columbus Schiffe verlangte, um die neue Welt zu finden.

Das Wunderbarſte für den heutigen, rückwärts gewandten Blick iſt nun, daß auf dieſen prophetiſchen Zuſtand der Deutſchen Künſtlerſchaft nicht etwa die unausbleiblich erſcheinende allſeitige Nüchternheit folgte. Vielmehr verketten ſich die Weltverhältniſſe derart, daß während bald die andern Deutſchen Phantaſien in nichts verfliegen, dieſer eine künſtleriſche Traum den Schein von Wirklichkeit empfängt und über vierzig Jahre lang darin erhalten wird. Alles bricht bald zuſammen. Die Hoffnungen ziehen ſich entweder ſcheu zurück oder werden offen zu Boden geſchlagen. Beſorgniß und Verzagtheit geben den Ton an. Literatur und Politik hatten ſo ſchön für die Deutſche Herrlichkeit vorgearbeitet: ihre Arbeit wird von der Polizei bei Seite geräumt. Nur die Kunſt wandelt in vollem Sonnenſchein als Liebling der Machthaber ſchuldlos weiter einher und gedeiht.

Damit aber auch iſt Cornelius' fernere Entwicklung beſiegelt. Ich überfliege ſeine Zukunft, die damals ſich vorbereitete.

Es ward ihm Alles gewährt. Sein ungemeines Talent empfängt den geforderten, gewaltigen Spielraum, ſich zu entfalten. Allein nicht die geſunde Freiheit eines in eigner Selbſtſtändigkeit beſtehenden Volkes bietet ihn ihm dar. Cornelius arbeitete für Fürſten und Regierungen, deren großartigen Launen dort und deren politiſchen Zwecken hier er diente. Er that es ohne darum zu wiſſen oder nur zu ahnen, aber er that es. Die Arbeit eines Mannes, welcher unter ſolchen Umſtänden, ſei es das Größte, ſchuf, mußte trotzdem irgend

woher einen Stempel empfangen, durch welchen ſie discreditirt ward. Sie trug dieſes Zeichen. Um hier gleich das Aeußerſte über Cornelius zu ſagen: Cornelius, emporgehoben durch eine der bildenden Kunſt unnatürlich zu Theil gewordene Fürſorge, hat endlich die Zeiten noch erlebt, in denen dieſe Unnatur geſunden Verhältniſſen weichen mußte. Unter dieſen hat er gelitten. Allein er war groß genug, um ſich über ihre Ungunſt zu erheben. Seine letzten und erhabenſten Werke hat er geſchaffen in der Rückkehr zum Einfachen, Gemäßen, in ſich ſelbſt Beruhenden: ſeine Cartons zum Berliner projectirten Camposanto. Cornelius' Geſchichte iſt die ſeiner Thätigkeit ſeit jenem Manifeſt vom Jahre 1814 bis zu dem letzten Zubodenſinken der Hoffnung: es würden ſeine Compoſitionen für das Camposanto, Kohlenzeichnungen auf einfaches Papier, jemals in Fresko ausgeführt werden; zu der Gewißheit: das erhabenſte Werk ſeines Lebens in der armſeligen Geſtalt von überhaupt nur Kohlenzeichnungen auf Papier geſchaffen zu haben, und zu der Reſignation: trotz Allem, in dieſer Manier, nun als freier Mann, dennoch weiter arbeiten zu wollen.

III.

Bildliche Darſtellungen aus den Werken der Dichter haben niemals neben den Dichtungen ſelber aufkommen können. Die italiäniſche Kunſt hat keine bleibende Illuſtration Dante's zu Stande gebracht. Die unſrige keine Goethe's oder Schiller's. Götz, Gretchen, Iphigenie, Taſſo ſind ſchwankende Geſtalten geblieben, bei denen der Leſer ſich alle Rechte vorbehält. Eine Zeitlang ſchien es gelungen zu ſein, durch die Nachahmung griechiſcher Vaſenbilder in den Abſchlußjahrzehnten des vorigen Jahrhunderts unſere Anſchauung der homeriſchen Ereigniſſe auf eine Reihe feſter Typen zu beſchränken, allein auch das hat nur ſeine Zeit gedauert. Wir ſind auch hier wieder frei nach allen Richtungen. Kein Menſch denkt mehr bei Götz

an Tischbein's Gemälde oder bei Iphigenie an Angelika Kauffmann's Auffassung, von der Goethe befriedigt war. Sämmtliche Leonoren sind zu Grabe getragen, und ich hoffe Kaulbach's und seiner Schule neueste Faustcompositionen werden kein langes Leben genießen. Es sind papperne Gespenster, in deren noch so üppig scheinenden Körpern kein Tropfen warmes Blut rieselt. Mag Kaulbach's Gretchen in den unverhüllten Formen einer angehenden Amme vor der Madonna knien, oder Ary Scheffer's Gretchen in verdächtiger abgehärmter Magerkeit am Brunnen von den Nachbarmägden angestiert werden: beides sind Versuche, die Niemandem über Goethe's Versen in den Sinn zurückkehren werden. Das Einzige von allen Bildern und Bildchen zu Goethe's Werken was ich nicht wieder loswerden kann, sind Chodowiecky's paar radierte Blättchen zu Werther's Leiden. Hier meint man wirklich, der Künstler sei dabei gewesen. Doch hat er nur einige gleichgültige Situationen dargestellt, die zum Romane nichts hinzuthun. Kaulbach's Compositionen zum Werther sind unerträglich. Als habe Jemand ein modernes Schauspiel aus dem Romane fabricirt, und er einige Scenen daraus für den Bühneneffect gezeichnet.

Ein großes bildendes Talent bedarf ganz allgemeiner Stoffe. Die Werke unserer modernen großen Dichter, keinen ausgeschlossen, haben immer nur ein beschränktes Publikum gehabt. Dante war in manchen Jahrhunderten an manchen Orten in Italien vielleicht so populär wie Homer tausend Jahre lang in ganz Griechenland gewesen ist, dennoch lieferte auch er den italiänischen Malern und Bildhauern nichts, was ihnen allgemein genug gewesen wäre. Cornelius brauchte Stoffe, die jedem Auge sofort verständlich waren, und diese vermochte allein die Bibel zu liefern. Ueber das was zwischen Joseph und seinen Brüdern vorging, kann jedes Kind in der Welt, jedes Mütterchen, jeder Bauer, jeder Droschkenkutscher

Auskunft geben. Nun gar über die Ereignisse des Neuen Testaments. Hier finden wir gemeingültige Gestalten und hier ein wirkliches Publikum. Von den thörichten Jungfrauen weiß die Welt mehr als von allen Beatricen, Iphigenien, Julien, Chimenen zusammengenommen. Gar erst von Maria und der Heiligen Familie. Den Uebergang des Weges, welchen Cornelius aus der mit hohen Mauern umzogenen Stätte der nationalen mittelalterlichen Poesie zu den freien Gefilden der Antike zurückzulegen hatte, schaffte ihm die über allen Nationen waltende Bibel: Cornelius' „erstes, großes Werk", Nr. I seines Kataloges als Meister ersten Ranges, sind die Freskomalereien in der Römischen Casa Bartholdy.

Bisher war nichts für die Deutschen Künstler in Rom gethan worden. Weder Görres konnte etwas durchsetzen, noch dachten die Fürsten oder die Regierungen daran, mit Aufträgen zu kommen. Der Erste, welcher das Vertrauen und die Courage hatte, der Cornelius-Overbeck'schen Deutschen Künstlerschule die Ausführung einer monumentalen Frescomalerei anzubieten, war der preußische Generalkonsul Bartholdy — ob getauft oder ungetauft — jedenfalls ein Mann, der, wenn er kein Jude gewesen wäre, sich auf eine solche Unternehmung kaum eingelassen haben würde.

Leider kann über das Eingreifen jüdischer Elemente im modernen Leben noch nicht gesprochen werden. Während heute alle Fragen, sie mögen betreffen was sie wollen, mit wachsender Unbefangenheit erörtert werden, läßt sich über die jüdische Nationalität nicht unbefangen discutiren. Es befinden sich in unserer Zeit Juden in fast allen Stellungen, welche Christen innehaben, und es offenbart sich ihr Charakter in ganz anderer Weise als früher, wo bei der Verschiedenartigkeit der bürgerlichen Existenz eine wirkliche Vergleichung so gut wie unmöglich war. Es könnten und müßten ihre Eigenthümlichkeiten so gut wie die der andern Racen, deren gemeinsame Arbeit

den Fortſchritt der europäiſchen Cultur heute bedingt, frei beſprochen werden. Allein ſobald das Judenthum in Frage kommt, wird entweder mit ſo entſchiedener Verhüllung deſſen worauf es ankommt, oder wieder mit ſo offenbarer Ungerechtigkeit geurtheilt, daß es faſt den Anſchein hat, als ſei die Zeit objectiver Urtheile noch nicht gekommen. Dies iſt zu bedauern, einſtweilen aber nicht zu ändern. Ich würde, fürchtete ich nicht unter allen Umſtänden mißverſtanden zu werden, hier jetzt von allgemeinen Betrachtungen über die Theilnahme des modernen Judenthums an der Ausbildung der neueren Kunſt ausgehen. Herausſtellen würde ſich, daß in demſelben Maaße, als den Juden, Germanen und Romanen beſtimmte Gaben verliehen und entzogen ſind, alle drei auch auf dem Gebiete der Kunſt einander in ſo wunderbarer Weiſe ergänzen, daß für die allgemeine europäiſche Entwicklung auch hier keiner dieſer drei nationalen Factoren heute zu miſſen wäre.

Ich beſchränke mich deshalb darauf, zu ſagen, daß als wichtigſter ſpäterer Zuzug aus Deutſchland der Römiſch-Deutſchen Künſtlerſchaft zwei äußerſt begabte junge Leute ſich anſchloſſen, ganz oder zum Theil jüdiſcher Abkunft und mit der ausgezeichneten Energie, ſich in das von Overbeck Erſtrebte hineinzuarbeiten, begabt, die als ein Ausfluß der den Juden verliehenen allgemeinen Energie auf beſtimmte Ziele, deutlich heraustritt: Veit und Wilhelm Schadow. Veit unter dem Einfluß ſeiner Mutter. Dieſen beiden, nebſt Overbeck und Cornelius werden Malereien im Hauſe Bartholdy's zugetheilt. Das Alte Teſtament lieferte den beiden Parteien völlig genügenden Ausgangspunkt. Bartholdy hatte dies zur Bedingung gemacht. Joſeph's Trübſale und ſeine Herrlichkeit ſollten als ſymboliſche Glanzepiſoden altteſtamentariſcher Hiſtorie dargeſtellt werden. So kamen Cornelius' Fresken zu Stande: Joſeph den Traum des Pharao deutend, und Joſeph der ſich den Brüdern zu erkennen giebt.

Nennen wir dieſe Arbeit Cornelius' Erſtlingswerk was ſeine große Carrière anlangt, ſo kam ſie nicht zu frühe. Er war über dreißig Jahre alt. Dürer und die Deutſchen Meiſter, aber auch, was die äußere Form anlangt, Fieſole ſind nun überwunden und abgethan. So lange Zeit hatte er gebraucht, um ſich frei zu machen. Es iſt als ſei die von vorgefaßten Meinungen bis dahin eingeſchnürte Phantaſie endlich ihrer Banden entledigt worden und athme freie Luft in natürlichen Athemzügen. Das Gefühl, nach den Tagen der großen Italiäner der Renaiſſance zum erſten Male wieder die ächte heilige Frescomalerei aufzunehmen, leitete ſeine Hand. Die Compoſitionen gehörten dem Geiſte nach ganz in die Reihe der Loggiencompoſitionen Raphael's. Die Aehnlichkeit iſt auffallend, nirgends aber Nachahmung ſichtbar. Cornelius beſchränkt ſich auf wenig Figuren. Er läßt das hiſtoriſche Gewandgefältel bei Seite. Während es bei den Nibelungen den Figuren um die Beine und um die Schultern flattert, als ſei Jedem ſein aparter unſichtbarer Windgott beigegeben, der die wallenden Kleider mit künſtleriſch wirkenden Lungenſtößen dahin und dorthin bläſt, hält Cornelius ſich von nun an frei davon. Er ſtudirt das Nackte und läßt es gehörig ſichtbar werden.

Niemals wieder in der Folge hat Cornelius eine rein menſchliche Handlung ſo ergreifend dargeſtellt, wie in dem einen der beiden Werke, Joſeph und ſeine Brüder. Wie Benjamin Joſeph an den Hals fliegt: das begreift Jeder. Wie die Brüder verwirrt, beſchämt, angſtvoll umherſtehen. Was bei Raphael ſo groß und ſo ſchön erſcheint: daß in ſeinen Compoſitionen jede beliebige Figur für ſich, dann aber mit der zunächſtſtehenden zuſammengenommen, dann ferner mit den abermals zunächſtſtehenden vereint, ſtets eine plaſtiſche Einheit bildet, welche, ganz abgetrennt betrachtet, von der reinſten Wirkung iſt, das gewahren wir hier bei Cornelius. Die beiden Brüder allein bilden den Kern des Ganzen, die Gruppe

der Brüder verbindet sich dann aber organisch natürlich mit den Hauptfiguren. Sodann, die Composition erstreckt sich in die Tiefe des Gemäldes. Die Gruppen haben Luft um sich, die einzelnen Theile haben ihre gehörigen Licht- und Schattenmassen im Ganzen, nicht jede Figur für sich, wie Cornelius später arbeitete. Mit einem Worte: dies Werk ist eine vollendete Schöpfung, etwas Fertiges, etwas Gutes, ein Kunstwerk nach jeder Richtung, eine Arbeit, welche die Frische der Jugend und die Kraft des Mannes zeigt. Ich kenne nichts Späteres, das so nach allen Seiten zeigte, was Cornelius zu leisten vermochte.

Leider ist das Werk so gut wie unbekannt und unzugänglich. Der Carton, in Besitz der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, hat seinen Platz hinter den für die Gemälde der Nationalgallerie in den Räumen des oberen Stockwerkes aufgeschlagenen Gerüsten, so daß man ihn nicht sehen kann. Gezeichnet mit einer Sorgfalt wie kein späterer Carton des Meisters, darf man ihn als eine der edelsten und kostbarsten Arbeiten Deutscher Kunst bezeichnen. Die jetzige Stelle, an der das Werk sich schon geraume Zeit befindet und wo es jedenfalls unbestimmte Zeit noch wird verharren müssen, ist wohl schon deshalb nicht die rechte, weil es im Falle einer Gefahr nicht zu retten wäre. Man sollte den Carton aus dem Verschlage hervorthun, ihn (was früher oder später doch geschehen wird) mit einem schützenden Glase versehen und bis auf weiteres in einem der Säle der Akademie aufstellen. Glücklicherweise hat der verstorbene A. Hoffmann einen vortrefflichen Stich danach ausgeführt.

War Cornelius in Rom durch den Anblick dessen, was sich vor seinen Blicken doch nicht wegleugnen ließ, auf Raphael hingelenkt worden, so blieb noch ein weiterer Schritt zu thun: zur Antike. Dahin drängten ihn nicht allein die Werke der antiken Meister. Er mußte gewahren, wie hoch

die Bildhauerei, an äußerem Anſehen wie an innerem Bewußtſein des innegehaltenen Weges, in Rom über der gleichzeitigen Malerei ſtand, und mit welcher Sicherheit ſie von der Antike ausging. Auch hatten die Römiſchen Modelle Cornelius doch wohl ahnen laſſen, daß die Kunſt ein höheres Ziel habe, als das in ſeinem Manifeſt an Görres ausgeſprochene. Religion, Tugend und Vaterland ſind große Gedanken und wohl würdig die Seele eines Menſchen auszufüllen, allein ſie würden kalte, kahle Begriffe werden, wenn die Menſchheit neben ihnen ſich nicht erinnern dürfte, daß es eine zweite Gedankenreihe gebe: Gefühl der eignen Kraft, Genuß des Daſeins, Cultus der Schönheit, und ſo weiter in dieſer Richtung. In Cornelius, der eine Römerin geheirathet hatte, der von Jahr zu Jahr ſelber mehr ein Römer geworden war, mußte ſich allmälig ein hiſtoriſches Bewußtſein bilden, das von dem verſchieden war, was man ihm bei der Abreiſe in Frankfurt in ſein Bündel mit eingeſchnürt hatte. Sein gutes Glück ließ ihn jetzt dem Manne begegnen, der wie vom Schickſal präparirt erſcheint für die Miſſion, welche ihm bei Cornelius zufiel: Niebuhr traf als preußiſcher Geſandter in Rom ein. Er verſchaffte Cornelius durch ſeinen Umgang zum erſten Male den Einblick in die geiſtigen Reichthümer, welche einem Manne, der zugleich Staatsmann und Deutſcher Philologe im höchſten Sinne war, zu Gebote ſtanden. Endlich, er ſorgte dafür, daß in Deutſchland jetzt in den rechten Kreiſen und innerhalb ihrer im rechten Tone von Cornelius die Rede war. Niebuhr ſchuf Cornelius, wenn auch nur für kaum vier Jahre, jetzt eine Exiſtenz höchſter Art. So oft Cornelius in ſpäteren Jahren auf dieſe Zeit kam, erzählt Förſter, ſo ging ihm das Herz in Freudigkeit auf. Es waren die Tage der höchſten Luſt und Begeiſterung. Im October 1816 trat Niebuhr ein und vom 30. November ſchon iſt der Bericht ans Miniſterium datirt, worin eine umfaſſende Charakteriſtik der Römiſch-Deut-

ſchen Künſtler gegeben und Cornelius die erſte Stelle eingeräumt wird. Riegel iſt in der Zuſammenſtellung der hierher gehörigen Auszüge aus Niebuhr's Correſpondenz ſorgſamer und anſchaulicher als Förſter, der zu actenmäßig zu Werke geht. Riegel beginnt mit der Erzählung, wie Niebuhr den 18. October, als die Leipziger Schlacht durch ein Feſtmahl gefeiert wurde, zwiſchen Thorwaldſen und Cornelius ſaß. Das Wachsthum ihrer Freundſchaft läßt ſich von da weiter genau verfolgen.

In einem Briefe vom 30. October 1816 wird Schadow noch der „bedeutendſte" unter den Künſtlern genannt. Den 20. November hat Cornelius bereits dieſes Prädicat in Beſitz. Den 17. December: Cornelius liebe ihn, das Verhältniß werde aber doch in den Schranken einer Bekanntſchaft bleiben, die ſich entbehren laſſe. Weihnachtsabend: wir kommen uns immer näher und können uns ſchon Freunde nennen. Den 16. Februar 1817: Cornelius und Platner, die eigentlichen vertrauten Hausfreunde. Den 20. Juni 1818 iſt von Cornelius' „lichtem, reichem Genius" die Rede, den 20. Mai nennt Niebuhr ihn den „Goethe unter den Malern, in jeder Hinſicht einen friſchen und mächtigen Geiſt; frei von aller Beſchränktheit." Dieſes langſam anſteigende Lob iſt bei Niebuhr, dem peinlichen Beobachter ſeiner ſelbſt und Anderer, durchaus zuverläſſig. Wir heute dürfen hinzuſetzen, daß Niebuhr derjenige war, dem Cornelius dieſe „Befreiung von aller Beſchränktheit" zu verdanken hatte. Den höchſten Glanz aber empfängt er durch das Erſcheinen des jugendlichen Kronprinzen von Bayern. Dieſer und Niebuhr vereint begannen jetzt das Feld zu bereiten, auf dem Cornelius aus einem armen Schlucker, den elende kleine Schulden peinigten, zu einem Meiſter ſich aufarbeitete, welcher in Deutſchland Akademien befehligte, Aufträge bis zu 100,000 Gulden empfing, mit Orden bedeckt, in den Adel erhoben und mit all' den übrigen Ehrenbezeugungen der Menſchheit reichlich überſchüttet wurde.

IV.

Förſter druckt eine ziemliche Maſſe officieller und unofficieller Correſpondenz ab, welche Cornelius' Berufung nach Preußen behandelt: die eigentlichen Erwägungen aber, welche den Ausſchlag gaben, konnte er nicht mittheilen: darüber belehren uns ſpäter vielleicht einmal noch verſteckt liegende Memoiren oder Briefwechſel. Man hatte in Berlin nach den Freiheitskriegen große Dinge vor. Niebuhr, der von Natur ängſtlich genug und durch Erfahrung über den Geiſt der Sparſamkeit nicht ununterrichtet war, der in Berlin maaßgebend zu ſein pflegte, hätte ſonſt nicht von ſo großartigen monumentalen Malereien geſprochen als er Cornelius dem Miniſterium dringend empfahl. Niebuhr wußte, daß Außerordentliches geplant wurde für den Schmuck der Hauptſtadt. Rauch wär der indicirte Bildhauer für die Helden des Freiheitskrieges, Schinkel der natürliche Architekt für die Ruhmeshallen, Dankeskirchen, Säulen, Thürme, Thore, Brunnen die man aufrichten wollte — der Maler fehlte, der an alle die aufſteigen ſollenden neuen Wände die Thaten des Deutſchen Volkes malte. Nebenbei aber lief der heimliche Gedanke: die techniſche Thätigkeit der Nation, recht angefeuert und auf die nöthige ideale Höhe erhoben, werde die politiſche Ader vielleicht verwachſen laſſen. Anfangs, als alle Welt noch an die Möglichkeit einer Erfüllung der allgemeinen Erwartungen in politiſchen Dingen glaubte, war von Kunſt wenig die Rede. Allmälig erſt wurde den Fürſten klar, ſie hätten mehr verſprochen als ſich halten laſſe, die Freiheit ſei gefährlicher als man gedacht, und es müſſe dafür irgendwie Erſatz geboten werden.

Darin lag das Bedenkliche. In früheren Zeiten wenn die Künſte blühten war ihre Beförderung und ihr Genuß Sache natürlicher froher Luſt am Schönen geweſen — in dieſem Sinne ſehen wir Päbſte, Prinzen und Publikum des 16.

Alterthume nicht mehr aus dem Wege zu gehen. Cornelius mußte zeigen, was die Antike ihn gelehrt hatte.

Wie unbeſchreiblich ſchön iſt das jetzt Entſtehende. Hier zuerſt und nie wieder bietet ſich der Gebrauch des Wortes „ſchön" bei Cornelius ohne Einſchränkung dar. Hier gab er ſich hin. Hier wollte er nichts als rühren und es gelang ihm.

Man fühlt, wie das griechiſche Alterthum ihn ergreift. Kein Schulunterricht, keine Univerſitätszeit hatten da etwas vorweggenommen. Als roher Anfänger war Cornelius bei Niebuhr eingetreten, nach kurzer Lehre als vollendeter Meiſter aus ſeinem Verkehr hervorgegangen. Auch dieſe Cartons, die als eigene, mit der größten Zartheit durchgeführte Zeichnungen bei weitem ſchöner als die zum Theil von fremden Händen hergeſtellten Gemälde ſind, lagern eingepackt in Berlin. Hoffentlich zu baldiger befreiender Auferſtehung im Nationalmuſeum berufen, deſſen Bau doch nicht ewig währen kann. Sind ſie dort erſt aufgeſtellt, dann wird ſich zeigen, auf welchem Wege Cornelius war als er Rom verlaſſen mußte. Es zog ihn wieder dem Farbigen entgegen, er mäßigte das in ihm waltende Streben nach dem Coloſſalen; ein ſanftes, mildes Element durchdrang ſeine Phantaſie, und die Freude, jede einzelne Figur durch Naturſtudien zur höchſten lebendigen Wahrheit zu fördern, leitete ſeine Hand. Eine Zartheit poetiſcher Empfindung hauchen dieſe Compoſitionen aus, die nicht nur an die Antike ſelbſt, ſondern an deren frühe naive Auffaſſung bei den vorraphaeliſchen Florentiner Meiſtern erinnert. Welch ein Abſtich gegen das, was im directen Anſchluß daran in Deutſchland ſpäter zu Stande kam! 1820 ging Cornelius fort von Rom. Förſter druckt einen unter ſeinen Papieren von damals gefundenen Zettel ab, auf dem er, wie einen Seufzer von dem Niemand außer ihm wiſſen ſollte, das Lob Italiens niederſchreibt, deſſen Sonne ihm ſo wie damals niemals wieder im Leben geleuchtet hat.

Ich ſuche noch einmal zu formuliren, was Cornelius verlor und was er gewann als er von Rom nach Deutſchland ging.

Es iſt faſt zu viel bei uns letzter Zeit von Rom und Italien in Bezug auf Kunſt und Cultur die Rede geweſen. Die Arbeit aber, die am intereſſanteſten wäre, hat noch Niemand übernommen: eine hiſtoriſche Darſtellung des Wechſels, der in Betreff des öffentlichen geiſtigen Verkehrs dort ſtattfand. Drei- bis viermal in jedem Jahrhundert hat dieſer dort ganz andere Geſtalt angenommen. Für uns heute würde am wichtigſten ſein, dieſe Succeſſionen zumeiſt bei der Deutſchen Geſellſchaft kennen zu lernen. Das Rom Winckelmann's, das Juſti ſo gut ſchildert, war ein anderes als das Goethe's. Das Rom Goethe's ſchien wieder faſt verwandelt als Carſtens dort eintraf. Nun die Zeiten Zoega's und Humboldt's. Dann die Niebuhr's, dann die Bunſen's, und von dieſem die Deutſche Heimath auf dem Capitol geſtiftet, ohne die für eine ganze Schichte der heutigen Generation Rom nicht denkbar wäre.

Rom hat das Eigene: unaufhörlich in einem gewiſſen Procentſatze den jeweiligen Extract des Beſtandes zu beherbergen, der in Europa an geiſtig bedeutenden Menſchen vorhanden iſt. Es hat die Macht, die große Maſſe, die aus allen Nationen ſich alljährlich ſo zuſammenfindet, raſch und gründlich zu einem homogenen Teige zu verkneten, der nun das Publikum der Saiſon bildet. In Rom packt Jeden das Leben von einer anderen Seite, Jeden aber ſo, daß es ihn im Innerſten aufrührt. Der Eine ſieht die Spuren der Männer von denen Livius und Tacitus ſchrieben, der Andere die Wege die die Märtyrer und Kirchenväter wandelten, der Dritte die Schritte der Künſtler von denen Vaſari berichtet, der Vierte die verſchleierte Weltregierung des Vaticans. Und auch wer gar nichts ſtudirte: Jeder ordnet ſich irgend einem geiſtigen Intereſſe unter, Jedem geht der Begriff der Hiſtorie in neuem Lichte auf und er erleidet eine friſche geiſtige Düngung. Jün-

gere kräftigere Naturen ſchlagen zu ungeahntem originalen Wachsthum aus, ältere, ſelbſt ganz dürre, bringen wenigſtens eine friſche Raſendecke hervor. Mögen die Gräſer noch ſo mager ſein, ſie wirken Grün im Ganzen betrachtet. Niemand aber, der, ſein Hauptintereſſe liege wo es will, nicht auf irgend einem Wege zum höchſten Reſpecte vor den Werken der großen bildenden Künſtler in Rom gelangte.

Für ein ſo geartetes, ſich zugleich aus den vornehmſten Elementen recrutirendes Publikum zu arbeiten, iſt ein Reiz, wie er dem productiven Geiſte eines Künſtlers ſonſt nirgends geboten werden kann. Nicht nur Kritik, ſondern auch Enthuſiasmus findet er hier. Wenn Kaiſer und Könige für Geld und Ehre auf ein paar Jahrzehnt um ſich verſammeln was ſich an Sommitäten des Geiſtes gerade disponibel findet und zu haben iſt, ſo würde dieſer Geſellſchaft, verglichen mit dem Römiſchen Publikum, das Beſte fehlen: der unabhängige Charakter. Der perſönliche Geſchmack des hohen Herrn wird ſchließlich doch den Ausſchlag geben bei der Werthſchätzung der Kunſtwerke. In Paris ſcheint während des erſten Kaiſerreiches etwas von ferne mit Rom Vergleichbares exiſtirt zu haben, als die geraubten Schätze der Welt in die dortigen Muſeen und Bibliotheken zuſammenfloſſen und durch das unendliche Gewühl bedeutender Kräfte, welche Intereſſen jeder Art nach Paris führten, eine ſelbſtändige, ſupreme Geſelligkeit dort geſchaffen ward. Indeß dauerte das kaum zehn Jahre, während in Rom das freiwillige Zuſammenkommen der höchſten Potenzen Jahr auf Jahr ſich gleich bleibt.

In dieſes Römiſche Leben ſahen wir Cornelius nicht plötzlich geſchleudert werden, ſondern langſam hinein wachſen.

Zuerſt ganz außen ſtehend, fühlt er ſich nur als ein bedrängter armer Künſtler mit engem Geſichtskreiſe; ehrgeizig, ohne zu wiſſen wie er ſeiner Leidenſchaft Genüge ſchaffen könnte. Dann aus der Dämmerung dieſes Daſeins ſich heraus-

windend, wächst ihm, als dem Führer seiner Partei, immer größeres Ansehen zu. Endlich, als ebenbürtig von den Ersten anerkannt, darf er die höchsten Ansprüche erheben und sieht sie befriedigt. Die Bildung der verschiedenen Jahrhunderte dringt in großen Massen auf ihn zu, er überwältigt sie und macht sie sich zu eigen. Wie jeder selbständige Geist, dem die Geschichte lebendig zu werden anfängt, mauert sich Cornelius aus den Fragmenten aller Epochen einen immer höher steigenden eigenen Palast zusammen, auf dessen gothischen Unterbauten lichter und lichter werdende, griechische Stockwerke sich übereinander thürmen. Und durch diesen Bau zieht die heitere Römische Luft, und er, in seinen besten Jahren, weitumherblickend, sieht wie man aus der Ferne seines Vaterlandes ihn dort aufsucht, wie immer höherer Preis auf den Gewinn seiner Thätigkeit wird. Und dieses Rom verläßt er. Die Hälfte des Jahres wird er von nun an als Director der Akademie in Düsseldorf, die andere Hälfte als Hofmaler in München zubringen. Düsseldorf freilich seine Vaterstadt. Die Akademie mit Cornelius an der Spitze nahm über Allem sonst dort den höchsten Rang ein und es sollte geschehen was ihm irgend recht und wünschenswerth wäre. München dagegen eine Residenz zweiten Ranges, ohne eignes geistiges Leben, künstlich nur bewegt durch die Unruhe des Kronprinzen, dann Königs, dessen unbestimmter Ehrgeiz nach Allem griff was historisch wie Gold glänzte, und der mit ungemeinen Mitteln die Stadt zu einem Sammelplatze von Monumenten der Architektur zu machen begann, die heute, so sehr sie uns imponiren, dennoch kaum ohne den Hintergedanken betrachtet werden können, es hätten diese Schöpfungen nur bei einer gewissen Dosis von Narrheit nebst ungeheurer Eitelkeit ihres Urhebers zu Stande kommen können. Als einer von denen, die München in so gewaltiger Weise innen und außen umgestalten sollten, ward Cornelius berufen und griff seine Arbeit in einer Stimmung an, als

würden seiner Person jetzt Aufgaben geboten wie niemals vorher einem Künstler so lange die Welt stand.

Cornelius war siebenunddreißig Jahre alt als er aus Rom fortging. Raphael, gerade 300 Jahre vor ihm (1483) geboren, hatte überhaupt nur soviel Jahre vom Schicksal empfangen, innerhalb deren seine ganze ungeheure Arbeit zu Stande kam. Cornelius standen noch die Umschwünge eines Menschenlebens bevor. Heute, wo dieses in all seinen Ereignissen vor uns liegt, dürfen wir aussprechen: es wurde als er Rom verließ eine Entwicklung in ihm unterbrochen, welche zu den höchsten Erwartungen berechtigte. Es war als trage die Deutsche Luft andere Gesetze des Wachsthums jetzt in ihn hinein, so daß es eines langen Umweges erst bedurfte, ehe die innerste Natur des Mannes dieser Uebermacht gegenüber sich erholte, um im höchsten Alter den 1820 abgerissenen Faden wiederanzuknüpfen.

V.

Während der mehr als zehn Jahre, welche Cornelius in Rom gearbeitet hatte, war in Deutschland Vieles anders geworden. Es bleibt wieder nichts übrig, als von Goethe zu reden, dessen eigene Fortentwicklung in Sachen der bildenden Künste als maaßgebend für Deutschland nicht nur genommen werden kann, sondern muß. Goethe's Fortschritt ist hier der folgenreichste und am meisten ans Licht tretende. Sein heranwachsend sich umgestaltendes Verhältniß zur Kunst ist symbolisch für den Zustand der Mitlebenden.

Goethe berichtet getreulich, welcher Quelle sein Interesse an der bildenden Kunst entflossen sei. „Von Jugend auf," sagt er, „war meine Freude, mit bildenden Künstlern umzugehen." In frühen Zeiten hatte er sich selbst als einen verdorbenen Maler betrachtet: in Wahrheit und Dichtung steht zu lesen, durch welches Gottesurtheil er festzustellen suchte, ob er

ſich nicht überhaupt zum Künſtler ausbilden ſolle. Das Schickſal ſchien Nein zu ſagen, aber dies hinderte ihn nicht, auf das Eifrigſte weiter zu zeichnen. Man weiß ſich den erhalten gebliebenen Verſuchen dieſer Kunſtübungen Goethe's gegenüber heute nicht recht zu benehmen. Es ſind ſchwache Leiſtungen, auf welche ſichtlich große Mühe verwendet worden iſt und von denen Goethe als Verfertiger nicht ohne Hochachtung redet. Er hat bei ſeiner Werthſchätzung dieſer Blätter aber nur die darauf verwandte Mühe und die Abſicht eigener Fortbildung im Auge gehabt. Seine Zeichnungen ſind für ihn niemals mehr als Notizen, mit denen er Anſchauungen feſthält, die vor ſeinem Blicke allein mit den Linien in lebendiger Verbindung ſtanden, die er zu Papier brachte. Man glaube nicht das Recht zu haben, von dieſen Verſuchen aus auf Goethe's äſthetiſches Urtheil über die Werke großer Künſtler Schlüſſe ziehen zu dürfen: Goethe war wohl im Stande, Raphael oder Dürer zu erkennen. Goethe hat ſich niemals angemaaßt, als Maler erfinden zu wollen, er hat immer nur zu eigenem oder zu ſeiner nächſten Freunde Gebrauche niedergeſchrieben gleichſam was ihm vor Augen ſtand. Und richtig ſind ſeine Zeichnungen meiſtens.

In ein ganz neues Verhältniß zur bildenden Kunſt trat er ein, als ihm aufging, daß er, um als Dichter vorwärts zu kommen, von ihr allein Hülfe zu erwarten habe. Dies war es ſeiner eigenen Darlegung zufolge zumeiſt, was ihn nach Italien trieb. Seine Aeußerungen über die Wechſelwirkung zwiſchen bildender Kunſt und dichteriſchem Ausdrucke ſind lehrreich. Gelungen iſt ihm, auf dieſem Wege ſeinem Ideale näher zu kommen. Dem Anblicke der Kunſtſchätze Italiens verdankt ſein Styl die letzte Ausbildung. Seit der italiäniſchen Reiſe war das Studium der Architektur, Sculptur und Malerei feſt in ſein geiſtiges Budget aufgenommen, und mehr und mehr fiel ihm in Deutſchland, außer der Autorität in literariſchen, die Aufgabe zu, in Sachen der bildenden Kunſt

das entscheidende Urtheil abzugeben. Heinrich Meyer war für dies Departement sein erster Minister. In diesem Sinne wurden die Propyläen begonnen und jene Weimaraner Ausstellungen gegründet, für welche Cornelius seine ersten Versuche gearbeitet hatte.

Der volle, systematische Betrieb der Kunstgeschichte trat für Goethe jedoch erst nach dem Erscheinen von d'Agincourts großem Werke ein. Im Jahre 1814 lernte Goethe diese unvergleichliche Arbeit kennen, welche die gesammte Kunstentwicklung als werdendes naturhistorisches Phänomen aufbaute. D'Agincourt ist der Gründer der vergleichenden Kunstgeschichte. Durch ihn ist der wissenschaftliche Betrieb dieses Theiles der Geschichte zuerst möglich gemacht worden. Der Zusammenhang aller Erscheinungen, die Nothwendigkeit ihrer Aufeinanderfolge, die Ursachen des Wachsthums und des Verfalles sind dargelegt. Goethe stand sogleich klar vor Augen, was durch diese Arbeit geleistet worden war. Er stellt in seinen Briefen an Boisserée nun mit Sicherheit die Ziele der modernen Kunstwissenschaft hin. Cornelius war damals längst in Italien: Goethe wurde durch d'Agincourt jetzt die gleichsam philosophische Begründung seiner zum Theil nur instinctiven Abneigung gegen Cornelius und dessen Anhänger in die Hand gegeben. Dieses Wiederanknüpfenwollen der Klosterbrüder von San Isidoro an die Auffassung vergangener Jahrhunderte war nun nicht mehr bloß eine Seltsamkeit in Goethe's Augen, sondern eine nachweisbar fruchtlose Talentvergeudung, verbunden mit politisch religiöser Schwärmerei. In Goethe's System fand sich für solche Schrullen kein Platz und sein Entschluß stand fest, sich nicht mehr mit den Leuten einlassen zu wollen. Die altdeutschen Gemälde bewunderte er gern. Boisserée's Sammlung, welche er 1814 zuerst sah, erfüllte ihn mit Respect und Freude: die modernen Nachbeter der alten Meister aber blieben unnachsichtlich verurtheilt.

Goethe hatte die Widmung der Compositionen zum Faust angenommen: jetzt war der Faust fertig und sollte herausgegeben werden. Boisserée beginnt sanft auf den Busch zu klopfen. Ob Goethe nicht einen poetischen Text zu diesen Sachen liefern wolle ꝛc. Immer wieder fragt Boisserée an: eisernes Stillschweigen. Es blieb nichts übrig, als die Blätter ohne Goethe's Zuthun erscheinen zu lassen. Cornelius schickt ihnen eine Widmung an ihn voraus, welche glühende Verehrung athmet, wenn auch nicht ohne starkes Selbstgefühl; keine Spur eines Antwortschreibens Goethe's ist vorhanden. Man weiß nicht einmal, ob die Sendung in seine Hände kam. Düntzer brachte zuerst den Zweifel auf, ob dies geschehen sei. Boisserée hatte den Muth nicht mehr, auf die Angelegenheit zurückzukommen.

Dies war 1815 gewesen. 1816 schon notiren wir bei Boisserée selber den entscheidenden Meinungsumschwung, die Nachahmung altdeutscher Künstler betreffend. Den 27. September dieses Jahres hatte Goethe, der als Redacteur von Kunst und Alterthum sich nun zur höchsten Instanz für Beurtheilung bildender Kunst erhoben hatte, ihm geschrieben: „es beginnt sogleich der Druck des zweiten Heftes von Rhein und Main. Ein Aufsatz geht voran: die Geschichte der neuen frömmelnden Unkunst von den achtziger Jahren her. — Es wird uns manche saure Gesichter zuziehen. Das hat aber nichts zu sagen. — In fünfzig Jahren begreift kein Mensch diese Seuche, wenn Gleichzeitige den Verlauf nicht bewahren. Indessen soll die möglichste Schonung herrschen, das aber kann nur im Ausdrucke sein, denn an der Sache ist nicht zu schonen. — Zunächst giebt dann Ihre Sammlung Anlaß, die wahre, nicht die angemaaßte heilige Kunst zu rühmen.“ Er meldet zugleich das bevorstehende Erscheinen der Italiänischen Reise, deren tendenziöse Redaction danach keinem Zweifel unterliegen kann.

lius konnte man in keiner Stellung dort brauchen, und darauf hin wurde mit den Lorbeern nicht gegeizt. Sicher ist, daß Cornelius nach einem Vierteljahre, entzückt über die Art und Weise wie er aufgenommen war, wieder abreiste, sicher aber auch, daß man seine Cartons weder bewundert noch verstanden hatte. Daß Cornelius ein großer Künstler sei, wolle man zugeben, aber daß er nicht malen könne, unterliege keinem Zweifel. R. Schadow und Wach waren eben aber aus Italien zurückgekommen und hatten die Absicht, alle etwanigen Berliner Bestellungen für sich zu beanspruchen — wogegen auch nichts einzuwenden ist, — während Schinkel und Rauch wohl fühlten, daß ein in seinem persönlichen Einflusse unwiderstehlicher Mann wie Cornelius in Berlin seine Stätte nicht finden könne, ohne sie beide durch die bloße Wucht seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit ins zweite Treffen zu bringen. In Berlin damals prallte Cornelius an der Macht der Goethe'schen Schule ab. Noch aus 1825 lesen wir in einem Briefe W. v. Humboldt's an Welker über Niebuhr's „Kunsturtheil" eine sehr geringschätzende Aeußerung. W. v. Humboldt hatte damals in Preußen das entscheidende Wort zu sagen.

Indessen Cornelius scheint das nicht einmal gemerkt zu haben. Er selber war ja zu Raphael und zu der Antike übergegangen. Im festen Gefühl, einen Triumphzug zu machen, langte er in München an, wo er bis zu dem Augenblicke, daß die Vorbereitungen für seine Düsseldorfer Wirksamkeit getroffen wären, in der Glyptothek malen durfte. Und hier erfüllte der Taumel der ersten zehn Jahre so völlig seine Wünsche, daß ihm einerlei sein konnte, wie an der Spree und sonstwo in Norddeutschland über ihn geurtheilt werde. Was dies anlangt, so zweifle ich, ob er sich, wie gesagt, bewußt gewesen, hier Gegner zu haben. Man hat, wenn man nach langer Abwesenheit aus der Fremde kommt, immer eine ideale Anschauung des Vaterlandes. Es erscheint einfacher, reiner,

einiger in seinem Urtheil. Daß Cornelius mit seinem Programm acceptirt und von Berlin aus mit einer bedeutenden Stellung bedacht worden war, erschien ihm als die Folge einstimmiger Ueberzeugung über seine Person und über seine Ziele. Mit Zuversicht trat er Jedem entgegen, fest überzeugt, daß das was er betreibe das heiligste Interesse des Deutschen Volkes sei. Obgleich er selber ein Helleniker geworden, hielt er an seinen alten Anschauungen obendrein fest. Was er einst Görres 1814 geschrieben: Deutsche Kunst müsse an den Mauern der Häuser unserer Städte, innen und außen wiederglänzend das ganze geistige Dasein des Volkes umgestalten und heiligen, war noch immer seine Lehre. Schlosser sagt mit Recht von Cornelius: „er gab das Dogma seiner früheren Romantik auf, behielt aber Cultus und hierarchische Anschauung bei.“ Indem er sich als Reformator der Kunst ansah, hatte er ebensosehr das Gefühl, Reformator durch die Kunst zu sein. Und diese Ueberzeugung war so lebendig in ihm, daß sie durch keine spätere Handlung oder Erfahrung geändert wurde. Im hohen Alter noch trat er auf als Verkündiger der einen, wirklichen Deutschen Malerei, neben deren hohem Berufe alles andere Malen Spielerei war. Damals aber, 1820, schien ihm die Zeit der Erfüllung ganz nahe bevorzustehen. Sein ernstliches Bestreben war, Overbeck, Schorn und eine Reihe anderer Genossen seiner römischen Schule nach Deutschland zu ziehen und mit ihrer Hülfe die wiederaufgeweckte Freskomalerei gleichsam zur Deutschen Staatskunst zu erheben, deren Würde und Gewicht alles Andere erdrücken oder verdrängen würde.

Es ist bereits bemerkt worden, in wie entscheidender Weise bei Cornelius' aufsteigender Laufbahn die äußeren Verhältnisse seine Illusionen begünstigten. Die Reform der Deutschen Kunst anlangend, schien der Staat selber nichts Anderes von ihm zu verlangen. Mochte man im Stillen über ihn in Berlin urtheilen wie man wollte: Cornelius war jetzt preußischer Be-

amter. Es liegt im Geiſte unſerer Bureaukratie, dem, der einmal in ſie eingetreten iſt, als dem Ihrigen Vertrauen zu ſchenken und ihn zu unterſtützen. Hieran hat man es auch Cornelius, ſo lange er Director der Akademie zu Düſſeldorf war, nicht fehlen laſſen von Berlin aus. Natürlich konnte nicht Alles glatt gehen wie in München, wo der König nur das einzige auf Kunſt gerichtete Intereſſe hegte, während in Berlin dieſe Dinge als Nebenſachen höchſten Ranges ſtets ihren geregelten Gang gehen mußten und Viele mit hereinzureden hatten. Die Art wie Förſter Einiges in dem veröffentlichten Schriftwechſel beurtheilt, zeigt daß er viel zu viel perſönliche directe Einflüſſe hier wittert. Die Willigkeit, mit der man Cornelius umfangreichen Urlaub zugeſtand, um in München zu gleicher Zeit zu arbeiten, mit der ſeine Forderungen für Düſſeldorf ſtets berückſichtigt wurden und mit der man ihn entließ als ihm in München eine Wirkſamkeit geboten ward, gegen welche Düſſeldorf nicht mehr aufkommen konnte, iſt ein Beweis rückſichtsvoller Anerkennung. Cornelius wollte bei ſeinem Abgange von Düſſeldorf, nach kaum begonnener Thätigkeit, das Miniſterium nöthigen, einem ſeiner römiſchen Freunde den von ihm verlaſſenen Poſten zu übertragen. Statt hierauf einzugehen, wurde Schadow dahin gebracht, über deſſen Wahl Cornelius ſich in einer Weiſe ausſpricht, von der ich faſt wünſchte es wäre der betreffende Brief verloren gegangen. Schadow war eine Natur zweiten Ranges, die mir auch als Perſönlichkeit niemals Sympathie eingeflößt hat: allein ſobald Cornelius Düſſeldorf einmal aufgab, mußte er Die in Berlin gewähren laſſen und hatte kein Recht, ſich mit ſeinen Vorſchlägen für mißachtet zu halten, in denen er als alleinige Baſis des akademiſchen Unterrichtes die Freskomalerei im Auge hielt, ein Standpunkt, auf den ſich das Miniſterium, wenn Cornelius nicht ſelbſt bleiben wollte, für die dortige Akademie nicht mehr ſtellen konnte.

Noch weniger können irgend Jemand Vorwürfe treffen, wenn nach Cornelius' Fortgang die Düsseldorfer Gründung zusammensank. Cornelius meinte, es sei genug, die neue Lehre verkündigt zu haben, und er wolle nun weiterziehen. Ohne seine treibende Kraft aber konnte die kaum erweckte Freskomalerei am Rheine keinen Bestand haben. Die von Familien des hohen Adels gegebenen Aufträge für Freskogemälde in ihren Schlössern wurden zurückgezogen, die Unternehmungen der Regierung zum Theil in der Ausführung unterbrochen. Cornelius' Schüler gingen entweder gleich mit nach München oder folgten ihm bald. Fünf Jahre hatte die Düsseldorfer neue Kunst unter Cornelius geblüht, als sie eben so plötzlich verschwand wie sie gekommen war.

Diese fünf Jahre waren schöne und furchtbare gewesen.

Wenn von der Düsseldorfer Zeit die Rede ist, so scheint Cornelius nur in den Theilen seines dortigen Lebens recht lebendig gewesen zu sein, wo er auf Urlaub nach München ging. Und doch, wie er später an die italiänischen Zeiten vor 1820 zurückdachte als an Tage der Freiheit die nichts ersetzen konnte, so mag Cornelius oftmals in München an Düsseldorf sich erinnert haben, wo er noch nicht von sich rühmen konnte, daß er „a a Boar" („auch ein Bayer") sei, oder wo König Ludwig bei dem Gedanken noch nicht in Entzücken gerathen durfte, daß Cornelius „nun ganz unser" sei.

Solche Entzückungen von Künstlern und Fürsten füllen doch nur die Momente, wo sie zum ersten Male zum Ausbruche kommen. Im nächsten Momente verstand sich ja schon von selber, daß Cornelius nun ein bayerischer Unterthan war. Und damit vieles Andere. Und zwar lauter Dinge, von denen nachträglich erst die Rede sein konnte, weil man sie sich früher nicht klar macht. Dinge aber, auf die es, wie sich in der Folge herauszustellen pflegt, oft zumeist ankommt.

Die Düsseldorfer Jahre dagegen hatten etwas Erwar-

tungsvolles. Nichts fesselte Ludwig und Cornelius noch aneinander als gegenseitiges höchstes Vertrauen. Weder hatte der Eine zu gehorchen, noch der Andere zu befehlen, sondern Beide nur zu wünschen. Jeder glaubte im Andern den Mann entdeckt zu haben, dessen er bedurfte. Man athmete vorahnend den Duft einer Zukunft ein, die sich alle Tage erschließen konnte. Ludwig schrieb: wenn er nur erst König sei, werde die Welt erstaunen was er vorhabe. Wenn Cornelius von Düsseldorf nach München zog, oder von da an den Rhein zurückging, so umgab ihn als königlich preußischen Akademiedirector in Bayern eine Unabhängigkeit, die er später nicht mehr besaß. Seine Schüler kamen aus der Ferne mit ihm: die talentvollsten darunter waren ihm vom preußischen Ministerium zugewiesen worden. Im Winter wurde in fernen Landen an den Cartons gezeichnet, im Sommer erschien die ganze Schaar in München, wie Zugvögel aus der Fremde, um sie auszuführen.

VI.

Endlich war es nun gelungen, München für Cornelius zu völliger Heimath zu machen. Ludwig von Bayern, sobald er den Thron bestiegen, begann ein Regiment, das den Künstlern goldene Tage bereitete. Architekten, Bildhauer, Maler, ältere und jüngere Leute, Talente und Charaktere der verschiedensten Art wurden verlangt und fanden lohnende Arbeit. Der König hatte sich zu Cornelius in ein Verhältniß gesetzt, daß dieser zu dem Glauben gezwungen wurde, das zu erwartende Zeitalter künstlerischer Herrlichkeit werde zumeist sein Werk sein. Nicht nur ihm persönlich sei unter Allen der höchste Rang beim Könige, sondern auch der Freskomalerei die oberste Würde zuerkannt.

Wir dagegen registriren als Faktum einfach: was Cornelius in München Großes selbst gemalt hat oder malen ließ: die Cartons für diese Werke sind, weder in München erdacht, noch in München gezeichnet worden.

Ueber dieſe Zeichnungen im Verhältniß zu den Gemälden ſelber muß jetzt geſprochen werden.

Für ſie iſt das Deutſche Nationalmuſeum in Berlin errichtet worden. Schon wird die Frage aufgeworfen, was das heiße: bloßen Zeichnungen ſo koſtbare Wände zuzurichten. Es iſt wichtig, die Antwort darauf ſo klar als möglich zu geben und es muß dafür noch einmal von allgemeinen hiſtoriſchen Verhältniſſen ausgegangen werden. Die Wirkung dieſer Werke als bloßer Cartons findet ihre beſte Erklärung in der Darlegung einer Eigenthümlichkeit unſerer Literatur, die uns noch einmal zu der Betrachtung der Romantik zurückführt.

Die von mir oben gegebene Entwicklung der „Romantiſchen Schule" enthielt nur ſoviel, als es bedurfte, um die nationalen Beſtrebungen eines Theiles der Romantiker zu erklären. Dieſes Zurückgehen auf das vaterländiſche Alterthum kennzeichnet nur eine Fraction derſelben. Die geſammte Erſcheinung muß von einem andern, noch höheren Geſichtspunkte aus betrachtet werden. Es handelt ſich nun nicht bloß darum, daß beim Ausbruche der franzöſiſchen Revolution plötzlich das Bedürfniß neuer literariſcher Ideale entſtand, dem eine Reihe jüngerer Schriftſteller um jeden Preis zu genügen ſuchte, ſondern es muß gezeigt werden, unter welchen nach anderer Seite nach höchſt eigenthümlichen Bedingungen jetzt producirt wurde. Goethe, der bei ſeiner wunderbaren Begabung, Gleichzeitiges hiſtoriſch richtig abzuſtempeln, auch der Literaturgeſchichte ſeiner Zeit gelegentlich den rechten Namen gab, kennt den der „Romantiſchen Schule" nicht, er gebraucht eine andere Bezeichnung: „die Epoche der forcirten Talente". Er meint, man habe Schiller's Sprache ſich angeeignet und ſei dann um Stoffe verlegen geweſen. In jenen Tagen war von der ſich nach neuen Richtungen ausdehnenden Philologie friſcher Stoff in Maſſe auf den Markt gebracht werden, ſo daß die Meiſterwerke der verſchiedenſten fremden Literaturen als neu-

erſcheinende Muſter ſich aufthaten, und es entſtand bei uns, aus der Vermiſchung von philologiſchem Studium und eigener größerer oder geringerer dichteriſcher Begabung, die ſich auf faſt alle Völker aller Epochen erſtreckende Deutſche Nachdichtung, deren Einfluſſe Goethe ſelber ſich nicht entziehen konnte.

Das eigentliche Kennzeichen dieſer neuen Schriftſtellerei war, daß man nicht nur die fremde Sprache, ſondern auch die geiſtigen Motive nachzuahmen ſuchte. Man verſenkte ſich in die Denkungsart dieſes oder jenen großen Dichters ſo völlig, daß er an dem zu Stande gebrachten Werke ſelber nachträglich mitgearbeitet zu haben ſchien. Der Triumph war, ein Drama ſo zu dichten, als liege z. B. die Ueberſetzung eines bisher unbekannt gebliebenen Stückes von Calderon oder einem Zeitgenoſſen vor. Goethe's Pandora oder Epimenides ſind ſo gefaßt, als ſeien ſie aus dem Altgriechiſchen überſetzt, während er bei Hafiz ſogar die Fiction einer Ueberſetzung aus dem Perſiſchen feſthält. Dieſe fremden Vorbildern ſich unterordnende Stellung war eine natürliche: denn wie ſollte man, wo die beſten Werke ſo vieler Nationen von allen Seiten zuſtrömten, mit der eigenen poetiſchen Kraft dagegen aufkommen wollen?

Hierzu kam nun, daß in Deutſchland mehr für die literariſche Production erzogene Talente aufſchoſſen als man bedurfte. Dieſe warteten die Nachfrage nicht ab, ſondern dichteten dem eigenen Drange folgend. Das Publikum wurde gleichgültiger, die Nothwendigkeit, es zum Leſen zu nöthigen, machte ſich geltend. Die neuere Literatur bekam etwas ſich Aufdrängendes, Anbietendes. Es begannen die verkannten Talente und die Dichtungen, von denen die Autoren gleich vorher wußten, daß Niemand außer ihnen ſelber ſie würdigen könne. Goethe's Bezeichnung „die forcirten Talente" war eine berechtigte.

Allein auch so zeigt sich das Phänomen nur von einer noch anderen Seite, nicht aber in vollkommener Rundung. Die zukünftige Literaturgeschichte wird wahrscheinlich weniger Umstände machen als die unsrige und mehr in denselben Topf werfen als sich für heutige Anschauung zu vertragen scheint. Die Geschichte hat nun einmal das Amt, immer von neuem das Wichtige vom Unwichtigen abzuscheiden und das irgend Entbehrliche zu beseitigen. Ich glaube, man wird zukünftig die Zeiten der Sturm- und Drangperiode der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gleich mit denen der Romantik, dreißig Jahre später, als eine einzige Entwicklung zusammenfassen. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, als sie jung waren, hatten es nicht besser gemacht. Auch sie sind Romantiker und forcirte Talente gewesen. Philologische Begeisterung und Nachahmung fremder Muster mußten auch ihrem Genius zu Hülfe kommen. So sehr sie unsere ersten dramatischen Dichter sind: eine Deutsche Bühne, die neben der griechischen, englischen, spanischen, französischen, italiänischen genannt werden könnte, existirte weder zu ihren Zeiten, noch haben sie sie schaffen können. Die Literatur, die von ihnen herstammt, hatte es nicht mit dem ganzen Deutschen Volke, sondern nur mit einem Bruchtheile der Nation zu thun, dessen geistiges Leben auf keiner natürlichen Grundlage beruhte.

Während wir bei den anderen Völkern und Jahrhunderten, soweit sie für unsere Blicke zu durchschauen sind, Dichter und Literaten in natürlicher Verbindung mit dem gesammten Leben des Volkes sehen, so daß wo eine Bühne besteht Theaterdichter aufkommen, wo man Erzählungen begehrt Erzähler erscheinen, fehlt bei der Deutschen Literatur, welche wir heute unsere classische nennen, diese legitime Aufforderung von Seiten des Volkes. Gellert, Klopstock, Wieland waren noch Dichter im natürlichen Sinne. Sie kommen dem Publikum direct entgegen, errathen seine geistigen Wünsche und suchen sie zu

befriedigen, zu lenken, zu veredeln. Unſeren eigentlichen Claſſikern aber, nachdem ſie Anfangs wohl verſucht, ſich in eine derartige Stellung zu bringen, verging bald jede Anmuthung dazu. Sie ziehen ſich auf ſich ſelbſt zurück. Sie vertiefen ſich nach verſchiedenen Richtungen mehr wie Gelehrte als wie Dichter in die fremden Literaturen und produciren, ohne eine Aufforderung von Seiten eines feſten Leſerkreiſes zu erwarten oder zu reſpectiren wo ſie ſich geltend macht. Nur zufällig ſcheint ſie hier und da einzutreten und nur zufällig befriedigt zu werden. Leſſing fungirte manches Jahr als beſtellter Theaterkritiker, Schiller als Theaterdichter, Goethe ſogar als Intendant, allein ihre vornehmſten dramatiſchen Dichtungen ſind ſo wenig im Hinblicke auf die wirkliche Bühne geſchrieben, daß bei Nathan, Taſſo und Wallenſtein, und ſo faſt bei allen übrigen, an eine Aufführung in ihrer eigenthümlich dichteriſchen Form gar nicht gedacht worden iſt. Als Dichter hatten ihre Schöpfer, nachdem ihnen ihre praktiſch perſönlichen Bemühungen zum Ekel geworden waren, nur eine ideale Bühne im Auge, an deren Exiſtenz ſie ſelber niemals geglaubt haben, zu deren Verwirklichung ſie keine weſentlichen Anſtalten trafen. Götz von Berlichingen entſtand indem Shakeſpeare's Form und Götzen's eigene Biographie, jedes in ſeiner Art für Goethe eine hiſtoriſche Ueberraſchung, in ſeiner dichteriſch mächtigen Phantaſie zuſammentrafen. Wenn wir das Stück leſen, vermiſſen wir in keiner Weiſe die mangelnde Aufführung, ſondern in unſerer Phantaſie ſpielt es ſich mit allem Zubehör ſo lebendig ab, daß die äſthetiſche Wirkung durch das Leſen völlig erzielt wird. Es bleibt kein unbefriedigtes Gefühl zurück, wie bei Shakeſpeare's Stücken, wo wir uns immer ſagen müſſen, daß die Aufführung den wahren Inhalt erſt erſchließen werde. Noch mehr tritt uns dies beim Fauſt entgegen. Das Stück errichtet in des Leſers Phantaſie eine Bühne, die mit ſo vollendeten Mitteln den nöthigen Schauplatz liefert, daß der Wunſch

nach wirklicher theatralischer Aufführung während der Lectüre gar nicht aufkommt. Wir wissen zum Voraus, daß kein Theater diese von unserer eigenen Phantasie erbauten Decorationen erreichen werde, kein Schauspieler diese Figuren würdig repräsentiren könne.

Vergleichen wir Goethe's Schaffen mit dem Mozart's oder Gluck's. Diese standen ohne den leisesten Anflug romantischer oder forcirter Thätigkeit ihrer Aufgabe gegenüber. Man verlangte Opern, und ihr Amt war, sie zu liefern. Mit den Sängern, den Orchestern, den Intendanten hatten sie zu thun. Hätte Mozart seinen Don Juan schreiben wollen wie Goethe seinen Faust, oder Gluck seine Iphigenie wie Goethe die seinige: sie würden ihre Opern vielleicht gar nicht orchestrirt, sondern etwa nur eine die Orchestereffecte in der Seele des Hörers erweckende, andeutende Clavierbegleitung geschrieben haben. Sie würden abgesehen haben von Allem was die einzelnen Gestalten in Bezug auf das Technische beim Gesange zu mehr oder weniger dankbaren Rollen macht, sie hätten ihre Arbeiten so eingerichtet, daß der einsame Musikfreund sie am Claviere durchnehmend eine Fülle reiner Schönheit empfangen hätte und in seiner Seele das Gefühl erweckt worden wäre, als wohne er einer Opernaufführung bei, von vorzüglichen Sängern ausgeführt wie man ihnen im praktischen Leben nie begegnen werde, einer Opernaufführung, für welche technische Schwierigkeiten gar nicht existiren, bei der es weder auf pecuniären noch auf Erfolg den Kritikern gegenüber ankäme, einem innerlichen ästhetischen Hochgenusse, einem Gedankenfeste der berauschten Phantasie. Mozart oder Gluck würden eine solche Oper vielleicht begriffen, schwerlich aber geschrieben haben: ihr Publikum verlangte dergleichen nicht. Für Goethe war diese Auffassung des Dramas dagegen die natürliche; auch für Schiller und Lessing, so sehr es den Anschein hat, als hätten sie für die wirkliche Bühne nur gedichtet.

Dieſes Abſehen vom ſinnlichen Menſchen, der voll genießen will, iſt das was unſerer geſammten neueren Literatur ihre Höhe gegeben hat, aber was zugleich ihre Schwäche war. Ihre Erzeugniſſe leiden an der Bläſſe des Gedankens, mögen ſie noch ſo blühende Farben zeigen. Dies iſt es, was Kotzebue und Anderen, all dem Troß der Dichter, von denen die Literaturgeſchichte kaum die Namen giebt, ſolche Stärke verlieh, daß ſie Stücke oder Romane ſchrieben, bei denen Köchinnen und Gräfinnen von demſelben Schauer erfaßt wurden und in dieſelben Thränen ausbrachen. Das bildet auch jetzt bereits eine Unterſcheidungslinie bei Schiller's und Goethe's Werken, aus denen nur das Wenige, was dieſen höchſten durchſchlagenden Effect auf Jedermann macht, ins geſammte Volk gedrungen iſt. Götz und Fauſt, aber wohl bemerkt: als Bücher, nicht von der Bühne herab, gehören zu dieſen Werken. Das Volk — das Wort hier im umfaſſendſten Sinn gebraucht — will die Aepfel nicht bloß am Baume hängen ſehen, es will hineinbeißen daß der Saft herunterläuft, und das wäre ſelbſt bei Goethe's Götz in anderer Weiſe möglich, wenn er von Anfang an anders für ein wirkliches Theater geſchrieben wäre. Denn was wir heute unter dem Namen Götz oder Wallenſtein auf der Bühne ſehen, ſind nur nachträgliche Verſuche, die Stücke von da herab darſtellbar zu machen.

Suchen wir für die Erſcheinung nun den einfachſten Ausdruck, ſo ſagen wir: unſere neuere Deutſche claſſiſche Dichtung iſt für den leſenden Theil des Volkes geſchrieben worden. Und kehren wir mit dieſer Formel zurück zu Cornelius: auf dem Gebiete ſeiner Kunſt begegnen wir bei ihm derſelben Erſcheinung. Cornelius' Werke ſind in den Cartons bereits vollendet, ſoweit ſie überhaupt der Vollendung fähig waren. Es fehlte ihnen Etwas, aber was ihnen fehlte, konnte keine farbige Wiederholung ſpäter zuſetzen. Es mangelt ihnen, was den Dramen unſerer claſſiſchen Dichter mangelte, um als Bühnenwerke das

zu leisten was die Lectüre verspricht. Cornelius wurde vom Schicksale nicht geboten, ein großer Maler zu werden, welcher Werke schuf, die in heiterm Farbenglanze von den Kirchen- und Rathhausmauern dem Volke predigten, wie die Gemälde der Meister des 16. Jahrhunderts. Als Ideal stand ihm das so fest in der Seele, daß er sich berufen hielt, in dieser Richtung das Höchste zu leisten: niemals aber hat er auch nur einen Schritt thun dürfen um es zu erreichen. Es wurde ihm nicht gegönnt vom Geiste der Zeit, in der er lebte. So wenig ihm, als es Goethe oder Lessing oder Schiller geboten wurde, ihre mit zu viel Gedanken beschwerten, mit zuviel Zimmerluft umgebenen Gestalten leicht und farbig über die Bretter schreiten zu lassen, wie Shakespeare vermochte. Das eigentliche Volk hat niemals von Cornelius etwas gewußt. Wie Goethe von sich selbst sagte: er sei niemals populär gewesen und könne es nicht sein, ebenso hätte Cornelius von sich reden müssen, wenn er klar genug gewesen wäre, um zu erkennen, wie die Lage der Dinge war.

Wie frei und nur sich selbst gehorchend glaubte Cornelius als jugendlicher Anfänger sich der neuen Kunst hinzugeben, die Angesichts der Boisserée'schen Sammlung sich ihm aufthat und deren Horizont ein unermeßlich weiter zu sein schien, und wie völlig mußte er sich während seiner ganzen langen Laufbahn innerhalb der Grenzen halten, die seine Zeit ihm zog!

Wenn bei irgend etwas die Klarheit und der Glanz der Farben hervortritt, so ist es bei den Werken der älteren Deutschen und niederländischen Schulen. Bei der Kölnischen herrscht die Farbe sogar ausschließlich, unter Benachtheiligung der Umrisse; die Schule der Van Eyck's ist ohne den durchsichtigen leuchtenden Glanz der Glasgemälde nicht denkbar. Cornelius aber scheint gar keine Augen für diese Elemente zu haben, er, dessen frühere Versuche den natürlichsten Farbensinn bekunden! Cornelius scheint für seine einzige Aufgabe zu erachten, Umrisse

zu zeichnen. Und ebenso Overbeck. Lag die Schuld an einem Nichtkönnen? oder wollten sie nicht? Cornelius und Overbeck wollten und konnten so wenig Coloristen sein, als unsere Deutschen Dichter, von denen der Sturm- und Drangperiode bis zu den forcirten Talenten der Romantik, ihre Dramen von Anfang an für die praktische Bühne dichteten. Cornelius schuf seine Compositionen nur für das innere Auge gleichsam. Seine Umrisse zum Faust und zu den Nibelungen sind wie Hieroglyphen, welche dem, der die Gesammtheit der Kunstgeschichte in all ihren Werken kennt, den Genuß neuer Schöpfungen bieten, ohne kunsthistorische Vorbereitung aber schwer verständlich sind. Diese aber besaß Jedermann damals. Cornelius' Bestreben war freilich, seine Werke so zu gestalten, daß sie zu etwas Wirklichem an sich würden, gelungen aber ist es ihm nicht. Niemand jedoch wird ihm dies zum Vorwurfe machen, der die historische Nothwendigkeit begreift, die als ein Zwang auf ihm lastete, von dem sich loszumachen unmöglich war. Im Gegentheil, wer Cornelius' Laufbahn recht begreift, wird mit Bewunderung mitansehen, bis zu welchem Grade es ihm trotzdem gelang, dem Banne sich zu entreißen.

Wenn Goethe die Romantiker die forcirten Talente nannte, so stand er sich selber nur zu nahe, um sein eigenes Dichten im unmittelbaren Zusammenhange zu erkennen. Wir heute erst sind durch genügende Jahrzehnte von den Menschen und Verhältnissen getrennt, um diesen Zusammenhang endlich zu gewahren. Nicht weniger unverständlich würde für Cornelius gewesen sein, wenn ihm demonstrirt worden wäre, ein wie unmittelbarer Nachfolger von Carstens er sei. Gerade diejenigen, gegen welche die Klosterbrüder von San Isidoro sich erhoben hatten, beriefen sich auf Carstens. Carstens aber war der erste große Gedankenmaler, der aus Deutschem Blute in Rom zur Entfaltung kam! Der, alles Sichtbare der vergangenen großen Epochen in sich aufnehmend, nur durch einfache

Umriſſe, die er zeichnete, in den Seelen derer, welche in dieſen Linien zu leſen wußten, die innere Anſchauung von Kunſtwerken bewirkte, deren Schönheit und Großartigkeit ſiegreich mit dem wetteiferte, was von Händen früherer Meiſter in voller Durchführung daſtand. Den erſten äußeren Anſtoß zur Herſtellung dieſer nur andeutenden Werke mag die antike Malerei gegeben haben, der man ſich zu Carſtens' Zeiten mit Bewunderung hingab. Die inhaltvollen Umrißzeichnungen der griechiſchen Vaſen, die von Lord Hamilton geſammelt in überraſchender Vielſeitigkeit zeigten, was ſich mit bloßen Linien thun laſſe. Allein ohne die rechte innere Beförderung hätten dieſe Anſtöße nicht mehr vielleicht bewirkt als einſeitige, zufällige Ausbeutung von Seiten des einen oder anderen Künſtlers, der vom Zufall geleitet auf dergleichen verfiel. Was vielmehr der nur in Umriſſen ſich bewegenden Kunſt ſo große Popularität verſchaffte, daß es Momente gab, wo alles künſtleriſche Schaffen ſich in ihr auflöſte, war die erſtaunliche Gabe des herrſchenden Publikums, ſich auf dieſem Wege großartige Eindrücke in die Seele ſpiegeln zu laſſen.

Was ſollte Cornelius mehr thun, wenn nicht mehr von ihm verlangt wurde? Man verſicherte ihm, ein paar Umriſſe genügten, um alle Macht ſorgfältiger Durchführung und farbiger Malerei zu überbieten. Eine Zeitlang ließ er ſich daran genügen, zuletzt aber mußte ſeine eigene, ſo durchaus real angelegte Natur ihn wiſſen laſſen, es ſeien keine vollen Kunſtwerke, die ſo entſtänden. Die Farbe war da und verlangte ihr Recht. In dieſer Noth war ihm und ſeinen römiſchen Genoſſen die große Offenbarung der Freskomalerei gekommen, und ſein erſtes Product in dieſer Richtung, die Wandgemälde in der Caſa Bartholdi, zugleich wohl ſein beſtes ein für alle Mal, waren geeignet geweſen, ihn zu beruhigen. Nun wußte er, wozu ſeine Compoſitionen, die ſich ſo coloſſal in ſeinen Gedanken, und zugleich doch nur in ſo zarten Umrißformen pro-

ducirten wenn er sie zu Papiere brachte, berechtigt wären: sie sollten in wirklichen colossalen Maaßen auf den Wänden öffentlicher Gebäude auferstehen. Und nun können wir aussprechen, ohne daß man uns etwa auf diese Geständnisse hin beim Worte nehmen dürfte, Cornelius sei doch eigentlich kein Maler gewesen: das Höchste was Cornelius hervorgebracht hat, sind seine Cartons, ja zum Theil nur seine Entwürfe, kleingezeichnete, nur in Umrissen sichtbare Bilder, Skizzen, denen jedoch die Gabe inne wohnt, vor dem inneren Blicke dessen, der sie versteht, als wirkliche Gemälde zum zweiten Male gleichsam zum Vorschein zu kommen.

Welche Kraft Cornelius in die bloßen, kleinen Umrisse hinein versteckte, davon legen viele Blätter Zeugniß ab. Die colossalen Cartons, die in der Folge dann zum Theil nach diesen ersten Entwürfen gezeichnet wurden, sind nicht nachträgliche Vergrößerungen, sondern sind die uranfänglichen Anschauungen, die nur in zusammengedrängtem Auszuge zuerst vom Künstler mitgetheilt worden waren. Wie wahr diese Behauptung sei, beweisen eine Anzahl Entwürfe für die Wandgemälde des Götterſaales der Münchner Glyptothek, die noch vor dem Fortgange von Rom entstanden sind, und die trotz der kleinen Figürchen in simplen Umrissen, in denen sie vorliegen, einen so reichen, emporquellenden Inhalt besitzen, daß sie in meinen Augen die ausgeführten Gemälden der Glyptothek überbieten. Denn diese Gemälde, mögen sie noch so natürlich als die letzte Blüthe der schaffenden Thätigkeit des Meisters dastehen, sind nachträgliche Producte, die sich für die Beurtheilung seines künstlerischen Genius entbehren ließen.

Daß so aber einst geurtheilt werden könnte, ließ sich nicht voraussehen. Vielmehr das Gegentheil war zu erwarten. Kein Ort war geeignet, diese Täuschung so hervorzubringen als Rom, wo die zu Tage stehenden Kunstwerke früherer Zeiten die Sehnsucht erregen mußten, all dem eine letzte,

höchste Kunst entspringen zu sehen, mochte man sich in der Stille noch so deutlich vorrechnen, daß es unmöglich sei. Den Kronprinzen von Bayern befähigte seine Bildung als Kunstfreund im höchsten Grade, Cornelius' Künstlerschrift zu lesen. Während der ersten zehn Jahre seiner Bekanntschaft mit ihm gab er sich der natürlichen Täuschung hin, es müßten die durch Cornelius' Skizzen vor seine Seele gelockten Gemälde, vom Meister selber erst in voller farbiger Realität ausgeführt, eine Wirkung ausüben, welche ihren ersten Eindruck auf die Phantasie noch bei weitem überträfe. Er ließ die Maaße der im Bau befindlichen Glyptothek nach Rom kommen und Cornelius machte Entwürfe. Diese, aus Cornelius' Nachlasse heute zu unserer Kenntniß gelangt, zeigen die ersten begeisterten Ausbrüche der auf die neue große Ausgabe gerichteten Phantasie. Sie sind von hinreißender Schönheit. Statt der schweren, wuchtigen Figurenzusammenstellungen der drei Compositionen: Unterwelt, Olymp und Reich des Neptun, wie sie die Wände des ersten Münchner Glyptothekſaales heute einnehmen, erblicken wir hier ein Vorwalten des Ornamentalen. In der Art wie die Pompejaner ihre Wände durch aufgemalte arabeskenartige Architektur leicht zu machen, gleichsam aufzulockern wissen, so daß die hineingemalten figürlichen Compositionen nur als die Theile einer allgemeinen Verzierung wirken, hat Cornelius in diesen ersten Skizzen die Wände der Glyptothek geschmackvoll gegliedert und die figürlichen Darstellungen unter sich getrennt gehalten. Der Anblick dieser Zeichnungen wirkt so überraschend, daß man die Erwartungen begreift, mit denen Ludwig von Bayern der Ausführung der Gemälde danach in München entgegensah. Was Raphael selbst, oder ein antiker Maler seines Talentes, im gegebenen Falle hätte schaffen können, schien hier im Voraus überboten. Wozu aber, sagen wir heute, so viel Jahre nach jenen römischen Tagen der Begeisterung, dieses kostbare Gebäude erst bauen und diese Wände

erſt malen? Die Möglichkeit des Werkes iſt durch Cornelius' erſte kleine Skizzen ſo ganz und gar dargelegt, daß es bereits längſt vollendet, ja ſogar längſt wieder zerſtört zu ſein ſcheint, während ſeine leichten Zeichnungen wie der hiſtoriſche Bericht eines Mannes daſtehen, der einſt Alles ſelbſt geſehen, dem die ganze Pracht in ihrem Glanze lebendig vor Augen ſtand und der ſie auf die treueſte, geiſtreichſte Weiſe abzeichnete, um das Gefühl ihrer Schönheit in unſerer Seele wiederaufblühen zu laſſen.

Man verſtehe wohl, worin hier das Unterſcheidende im Vergleich zum Verfahren der früheren Meiſter liegt. Wir verfolgen bei Raphael z. B. die Entſtehung ſeiner Gemälde meiſt von ihren Anfängen an. Niemals aber verleugnen ſeine Entwürfe den Charakter des Unfertigen. Man fühlt, es ſind hier nur allgemeine Elemente gegeben, die zu ihrer eigentlichen Form bei der Ausführung des Gemäldes ſelbſt erſt gelangen werden. Niemals iſt was auf den vollendeten Gemälden als beſonders individuelle Wendung erſcheint, auf der Skizze bereits vorhanden oder auch nur angedeutet; ja meiſtens wird bei der endlichen Ausführung in Farben der hierfür angefertigte, dem Anſcheine nach alle Vorarbeiten völlig abſchließende Carton mit dem Pinſel in der Hand noch zum allerletzten Male umgearbeitet, weil die hinzutretende Farbe abermalige Veränderungen gebietet. Bei Cornelius dagegen pflegt der erſte kleine Entwurf ſchon durchweg ſo ausgeführt zu ſein, als ſei es nicht der erſte Entwurf, ſondern die copirende Umrißzeichnung eines Fremden nach dem längſt fertig daſtehenden Gemälde. Etwa als hätte Raphael ſtatt die Siſtiniſche Madonna farbig groß auszuführen, gleich etwas wie den Müller'ſchen Stich, oder in der Weiſe Marc Anton's eine Umrißzeichnung anfertigen wollen, die den ganzen Reiz des Gemäldes verriethe ohne daß man dies ſelber jemals vor Augen gehabt.

Natürlich enthält jeder von Cornelius für die Anfertigung einer Malerei bestimmte, nach einer solchen ersten Skizze angefertigte große Carton dann immer noch Veränderungen, Bereicherungen, Verbesserungen, wie das ja bei einem aus der Fülle arbeitenden Meister wie Cornelius nicht anders sein kann. Allein dies ändert den Charakter der ersten Skizze darum nicht, die als etwas Fertiges neben dem später Entstandenen für sich bestehen bleibt, so daß die eintretenden Veränderungen nicht als Fortarbeit an dem gleichen, der Vollendung bedürftigen Stoffe, sondern gleichsam als zweite Redactionen aufzufassen sind. Und zugleich als letzte. Wenn Cornelius seine großen Cartons nur als Hülfe für die Malerei ausführte, so daß sie zerschnitten, wie die Arbeit auf der Mauer es bedingte, als corpus vile benutzt wurden, an dem selber gar nichts gelegen sei, so hatte er damit die eigentliche Hauptarbeit seines Genius preisgegeben. Denn es war von ihm diesen der Vernichtung geweihten Cartons in sich eine solche innere Vollendung verliehen worden, daß die danach hergestellten Gemälde nicht als letzte Blüthe seiner Arbeit, sondern nur als farbige Wiederholungen der Cartons erscheinen, an denen kaum noch Veränderungen vorgenommen wurden. Cornelius hatte auch sosehr das Gefühl, für sein Theil mit den Cartons die Hauptsache gethan zu haben, daß er, wenn er gelegentlich von Düsseldorf die Cartons nach München sandte ohne selbst zu kommen, für die Wahl der Farbe manchmal nur allgemeine Andeutungen gab, welche seinen Schülern weiten Spielraum gestatteten.

Dies der Grund, weshalb wir bei den Wandgemälden des ersten Glyptothekzimmers von den ersten römischen Entwürfen bis zu den Freskogemälden selber ein meinem Gefühle nach stufenweises Absteigen vor Augen haben, ein durch äußere Umstände herbeigeführtes Abgehen von anfänglich großartiger gedachten Werken. Die ersten römischen Entwürfe

haben etwas Luftiges, Freies, Feſtliches, das wir in den Münchner Sälen vergeblich ſuchen, denen ſelbſt ein leichter Hauch von Kellerluft innewohnt. Man vergleiche die erſte Skizze der „Waſſerwelt“ mit dem Gemälde. Aus jener glaubt man eine flotte, lichte Malerei herauszuahnen, mit einem Pinſel gemalt, wie Rubens etwa ihn geführt hätte. Auf dem Münchner Freskobilde iſt der Zug der Meergötter viel zu ſcharf in den Umriſſen. Die Luft fehlt. Es wogt und wallt nicht vorwärts wie auf der römiſchen Skizze: man ſieht die mühſam überwundene Technik. Die Farbe befriedigt nicht, während die Zeichnung unſerer Phantaſie erlaubt, die herrlichſte Ausführung in Farben im Geiſte vor ſich zu ſehn.

Cornelius lebte in Rom noch ganz in der Idee. Er hatte trotz der Maaße, die in deutlichen Zahlen zeigten, wieviel Fläche ihm zur Verfügung ſtehe, ſich offenbar luftigere, weitere Räume vorgeſtellt, Zimmer, in die, wie in die des Vatican, wo Raphael malte, römiſches Sonnenlicht einſtrahlte. Nachdem er ſich in München durch Augenſchein eines Beſſeren belehrt, ſah er ſeinen Irrthum wohl ein. Jetzt mußte die leichte architektoniſche Ornamentik geopfert werden, weil für das Figürliche ſonſt zu kleine Maaße nöthig geweſen wären. Cornelius mußte ferner dies Figürliche, das Anfangs getrennt und in kleinere Compoſitionen vertheilt war, nun zu einer einzigen großen Scene zuſammendrängen und es entſtanden ſo die Cartons für die wirkliche Malerei. Schon in dieſen Cartons leuchtete ſeine Phantaſie nicht zum erſten Male auf: es mußte dem Raum zu Liebe Vieles berechnet werden, das einmal nicht anders zu arrangiren war. Und nun die Ausführung ſelber. Was hier nicht zu erreichen war, hätte man ſich vielleicht vorher ſagen können, wenn die Lehre der „heiligen Freskomalerei“ nicht ſo ſeltſam zu einer Art myſtiſchem Grund und Boden gemacht worden wäre, auf dem Cornelius' „neue Lehre“ wurzelte. Laſſen wir auf ſich beruhen, ob der

Freskomalerei dieſer „beſondere Segen“ innewohnte, von dem er ſchreibt und redet. Die Freskomalerei bedarf mehr als jede andere Malerei praktiſcher Erfahrung. Es war einigen engverbundenen jugendlich begeiſterten Freunden, die einander bei jedem Pinſelſtriche controlirten, in Rom wohl möglich, das Zimmer der Caſa Bartholdi mit Freskogemälden zu ſchmücken, welche einheitliche Haltung zeigten. Ebenſo konnte Cornelius an einigen kleineren Stücken der Deckenmalerei zeigen, daß er für ſeine Perſon wohl mit dieſer Technik auszukommen wiſſe. Unmöglich aber war es, Räume wie die Zimmer der Münchner Glyptothek von einer zuſammengekehrten, ungleich begabten, meiſt nicht einmal unter den Augen des Meiſters arbeitenden Maſſe von Künſtlern, die zum größten Theile niemals in Italien waren, in Fresko ſo malen zu laſſen, daß das Ganze zuletzt einen harmoniſchen Eindruck machte. Und dies am wenigſten, als keine farbigen Cartons vorlagen, ſondern die Wahl und Nüancirung der Farben Jedem bis zu einem gewiſſen Grade überlaſſen blieb.

Wenn trotzdem der Eindruck dieſer Gemälde nach Vollendung des erſten Zimmers ein ſo überraſchender war, daß Cornelius nun auch als ausführender Maler den größten Meiſtern an die Seite geſtellt wurde, ſo zeigt das, welcher großartige Inhalt dieſen Compoſitionen eigen iſt, die heute erſt zu voller Geltung wieder gelangen werden wenn die Cartons in Berlin ihre feſte Stelle gewonnen haben und dem Publikum Gelegenheit geboten wird, ſich allmälig in dieſe Werke hineinzufinden. Der ſchönſte unter dieſen Cartons iſt die Unterwelt, auch am beſten als Gemälde ausgeführt. Nicht nur durch den ergreifenden Inhalt, ſondern durch die Behandlung vieler Einzelheiten nimmt dieſes Werk neben den beiden andern Gemälden den höchſten Rang ein.

VII.

Wenn wir Goethe's Iphigenie mit der Iphigenie der griechiſchen Dichtung vergleichen, ſo ſehen wir die herrliche, ſeit Jahrtauſenden in Todesſchlaf verſunkene Form zum Leben wieder erweckt indem friſches Deutſches Blut gleichſam in ihres griechiſchen Körpers Adern einfloß. Deutſches und griechiſches Daſein vermiſcht ſich völlig in ihr und ſchafft ein neues Weſen mit neuen Schickſalen.

Dieſer Proceß iſt kein künſtlicher, ſondern ſo lange bildende Kunſt und Dichtkunſt ſich verfolgen laſſen, hat er gewaltet und wo er ſich nicht nachweiſen läßt, darf er vorausgeſetzt werden. Durch die Geſtalten der Götter und Menſchen Homer's ſchimmern für das wahrhaft ſehende Auge die Formen uralter Bildungen, die Homer für ſein Gedicht nur umgeſtaltete und deren Herkunft ihm ſelber wohl verhüllt blieb; denn auch ſie waren, aus noch älteren Auffaſſungen herausgenommen, in ihrer Art bereits moderne Schöpfungen. Wie die Natur ewig nur aus vorhandenem Materiale alte Geſtalten wiederholt, deren jede dennoch darin die Berechtigung findet dazuſein, daß ſie um einen Schritt der Erfüllung des großen Weltplanes näher ſteht, deſſen Ziele und deſſen Bewegungslinie wir nicht kennen: ſo auch die dichteriſchen Geſtalten, die, im Auftrage der Natur gleichſam, unſere Künſtler immer nur aus zweiter Hand zu formen ſuchen.

Cornelius' Orpheus in der Unterwelt nimmt deshalb unter den Gemälden des erſten Glyptothekzimmers den vornehmſten Rang ein, weil in ihm eine Compoſition gegeben worden iſt, die zu jenen unvergänglichen Wiederholungen ewig unabnutzbarer dichteriſcher Darſtellungen gehört. Daß ein Gatte ſeiner Gattin, oder dieſe ihm, bis in das Reich des Todes nachfolge, dem die ſchon anheimgefallene Beute wieder abgefordert, abgerungen, abgeſchmeichelt oder mit Liſt entführt wird, kann

in dem Legendenſchatze keines Volkes fehlen. Wir ſehen den Gedanken in den verſchiedenſten Wendungen auftauchen, am rührendſten im indiſchen Epos. Cornelius hat ihn in einer Weiſe neu geformt, die ſein Werk zu einem jener unnachahmlichen, unübertrefflichen macht, das ihren Meiſtern den Vorſchritt vor den übrigen Künſtlern giebt, welchen ſoviel ſchöpferiſche Kraft eben nicht verliehen war. Cornelius hat den Moment der Beſchwörung ſelber dargeſtellt. Der ganze Organismus des Höllenreiches beginnt zu ſtocken und ſich zu verändern. Der Höllenhund ſchlummert ein: an ſeinen drei Häuptern iſt die allmälige Wirkung deutlich genug dargeſtellt. Den Parzen beginnen langſam die Hände zu ſinken. Die unermüdbaren Danaïden ſetzen die Schöpfgefäße nieder und lauſchen. Wie eine Magd am Brunnen den Eimer einen Moment ſtehen läßt, um zu ſchwätzen oder Geſchwätz zu hören: dieſes Motiv hat Cornelius mit ſeiner einen Danaïde, die zugleich eine ächte Römerin des 19. Jahrhunderts iſt, hier in den höchſten Adelſtand erhoben. Und aus der Tiefe, von den übrigen Schatten losgelöſt, ſchleicht Euridice heran, hinter dem Throne Proſerpina's aus der Dämmerung emportauchend, als beginne das Saitenſpiel und der Geſang ihres Gatten ihre in ſchattenhaftes Nichts aufgelöſten Glieder zu menſchlicher feſter Körperhaftigkeit zurückzuverwandeln.

So weit Cornelius. Nun aber glaube ich noch ein fremdes, ganz modernes Element in ſeinem Werke zu erkennen: denn mit dem eben Berichteten iſt der Inhalt der Compoſition nicht erſchöpft.

Die Geſellſchaft der Freunde von San Iſidoro beſtand nicht allein aus bildenden Künſtlern. Wiſſenſchaft und Dichtkunſt hatten ihre Vertreter in ihrem Kreiſe. Dante und Homer gehörten zu den Quellen, aus denen geſchöpft wurde. In Rückert, der mit ſeinen langen blonden Locken 1813 in Rom erſchien und durch ſein Schlittſchuhlaufen in Villa Borgheſe

die Römer in Erſtaunen ſetzte, wuchs ihnen dann ſogar ein lebender Poet zu. Der bedeutendſte der jüngeren Dichter der damaligen Zeit aber, der am vollſten ihren Ton traf, war Uhland. Uhland's Gedichte, die 1815 zuerſt geſammelt erſchienen ſind, können auch in Rom ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Uhland gab am ſicherſten die Versmaaße und die Geſtalten der neuen romantiſchen Mythologie, deren es bedurfte, wenn im Reiche der nationalen Phantaſie der alte griechiſche Spuk durch ächt germaniſchen Spuk erſetzt werden ſollte. Uhland arbeitete nur neben den Anderen, aber am deutlichſten. Er war auch philologiſch am beſten geſchult dafür.

In Uhland's Gedichten finden wir ſchon damals das heute zu ſeinen bekannteſten gehörende, „Des Sängers Fluch", von dem Sänger, der in das Schloß eines Königs kommend, Alles bezaubert bis die Königin ſelber ihm die Roſe von ihrer Bruſt herabwirft, worauf dann der furchtbare losbrechende Zorn des Königs eine Scene der Vernichtung hervorruft, deren Ende der Sturz und das Verſchwinden ſeiner Herrſchaft iſt. Was dem Umſchwunge in dieſem Gedichte ſo große Kraft verleiht, iſt die innere Wahrheit. Man fühlt, daß die Natur des Königs plötzlich nicht mehr fähig war ſich innezuhalten. Das Raubthier bricht hervor und beginnt zu morden, weil es ein Raubthier iſt.

Auch dieſes Motiv iſt ein uraltes. Die dichteriſche Verherrlichung vernichtender Wildheit. In dieſem Sinne beſang Homer die μῆνις des Achill. So als Tyrannen läßt Goethe in der Iphigenie den Thoas auftreten: von beiden Dichtern zugleich die edelſte Verſöhnung dieſes Zornes dargeſtellt. Uhland hat das verſchmäht und hat etwas grauſam Herzzerreißendes in ſein Gedicht gebracht, das man barbariſch nennen könnte. Mir drängt ſich der Gedanke auf, Cornelius müſſe Uhland's Gedicht gekannt haben, als er Orpheus als Sänger vor dem unterirdiſchen Königspaare zeichnete!

In dieſe beiden Geſtalten iſt die eigentliche Mitte der Compoſition gelegt. Dargeſtellt iſt, wie Proſerpina ſelbſt erſchüttert wird. Nicht um Euridice's willen zum Mitleiden angeregt, ſondern um ihres eignen Schickſals willen in ihre eigne Seele hinein. Vor ihr taucht beim Geſange jetzt der letzte Frühling wieder auf, den ſie auf der Oberwelt verlebte. Sie hat ihres Gemahls Hand gefaßt: halb um ſich unwillkürlich an ihm feſtzuklammern, damit ihre Sehnſucht von ihm hinweg nicht zu heftig emporkomme, halb weil ſie inſtinctmäßig fühlt, Pluto könne in plötzlicher Wuth aufflammend, wie der König in Uhland's Gedicht, weil er ſich durch eine unbekannte Macht verrathen ſieht, Alles zerſchmettern und vernichten, nicht nur den Sänger, ſondern ſie und ſich ſelbſt zuletzt.

Um dieſen Gedanken ganz klar zu machen, läßt Cornelius Amor ſich an Orpheus herandrängen und mit unverkennbar deutlicher Geberde den Geſang unterbrechen. Amor blickt zu Orpheus empor und legt den Finger auf den Mund. Wie ſehr Cornelius dies als eine Hauptſache im Auge hatte, zeigt die Manchem vielleicht kaum ſichtbare höhere Auffaſſung der Proſerpina in der erſten römiſchen Skizze. Während auf dem ſpätern Carton die Hand der Königin mit geſtreckten Fingern die Pluto's ſanft gefaßt hält, eine Bewegung, in der das Beſchwichtigende vorherrſcht, als wolle ſie mit leiſem Drucke ſagen: wie ſchön der Geſang, aber fürchte nichts, mein Herz bleibt dennoch bei dir; ſo zeigt die römiſche Zeichnung die Stellung der Finger anders. Der Daumen liegt gekrümmt und eingezogen oben auf der Hand Pluto's, ſo daß die übrigen Finger allein greifen: bei weitem charakteriſtiſcher!

Die Heftigkeit, Plötzlichkeit der Bewegung wird damit auf das Schärfſte angedeutet. Was Proſerpina thut, erſcheint nun ganz anders. Mehr und mehr von Orpheus bezaubert und ganz in ſich verſunken, überkam ſie wie ein Blitz das Ge-

fühl der Möglichkeit eines Unheils, und indem sie nach der Hand ihres Gatten sucht, umklammert sie sie mit der ihrigen so rasch und so fest als es blindlings möglich ist.

So sehen wir in dieser Composition eine ganze Reihe von Motiven, einzeln erkennbar wie die Melodien einer Symphonie, und doch auch wieder zu einem untrennbaren Ganzen verschlungen. Bei diesem Werke ist die spätere Düsseldorfer Auffassung entschieden ein Fortschritt neben der früheren Römischen. Auch enthält es in den Einzelnheiten am meisten individuelle, der Natur sichtbar abgenommene Züge, die von da an nur noch selten bei Cornelius hervortreten. Schon auf dem „Reiche des Neptun" und am meisten auf dem „Olymp" finden wir die typische, ins Groß-Allgemeine gehende Auffassung des menschlichen Körpers, die von nun an vorwaltend bleibt, bis Cornelius endlich, in den Werken seines höchsten Alters, wunderbarer Weise erst sich der Natur in naiver Nachahmung wieder hingiebt.

Befremdlich ist, wie Goethe über diese Composition urtheilte. Fast zehn Jahre nach Entstehung des Cartons kam der Stich heraus, der, wenn auch etwas hart, dennoch unter Cornelius' Augen mit der größten Sorgfalt ausgeführt worden ist. Freilich haben wir nur was Eckermann darüber berichtet, und es ließe sich ungenaue Wiedergabe der Aeußerungen Goethe's annehmen, indessen zeigt sich doch, daß Goethe hier übersah, was kaum übersehen werden durfte. „Das Bild," lesen wir in Eckermann's zweitem Bande, „erschien uns wohl überlegt und das Einzelne vortrefflich gemacht, doch wollte es nicht recht befriedigen und dem Gemüth kein rechtes Behagen geben. Vielleicht, dachten wir, bringt die Färbung größere Harmonie hinein; vielleicht auch wäre der folgende Moment günstiger gewesen, wo Orpheus über das Herz des Pluto bereits gesiegt hat und ihm die Euridice zurückgegeben wird. Die Situation hätte sodann nicht mehr das Gespannte, Er-

wartungsvolle, würde vielmehr vollkommene Befriedigung gewährt haben."

Es ist zu bedauern, daß der Kanzler Müller, dem Goethe das Blatt zwei Tage früher gezeigt hatte, sich mit der einfachen Notiz des Factums begnügte. Wir würden indessen, wenn auch vielleicht charakteristischer gefaßt, bei ihm nicht viel Günstigeres gelesen haben. Goethe blieb, obgleich er auch die Malereien des Trojanischen Saales anerkannt, ja Cornelius darüber einen höflich achtungsvollen Brief geschrieben hatte, dessen Richtung im Herzen feindlich gesinnt bis zuletzt. Cornelius gehörte zu einer Reihe von Erscheinungen, die zu verstehen Goethe nicht im Stande war. Er selbst liefert bei anderer Gelegenheit die beste Erklärung und Entschuldigung dieser Unfähigkeit, Cornelius gerecht zu werden.

Goethe hatte in jüngeren Jahren die bekannte Entdeckung vom Vorhandensein des Zwischenknochens beim menschlichen Schädel gemacht, welcher von den gleichzeitigen zünftigen Naturforschern geleugnet wurde. Mit einem derselben, Peter Camper, setzte er sich darüber in Briefwechsel und mußte nun erfahren, daß Camper, so freundlich er alles Andere in Goethe's Briefen Enthaltene berücksichtigte, gerade diesen Hauptpunkt in seinen Antworten stets überging, bis Goethe, als er die Unmöglichkeit einsah, zum Ziele zu gelangen, die Correspondenz auf sich beruhen ließ. Hierüber spricht er sich in einem 1830 geschriebenen Aufsatze aus, der, wie alle diese Stücke aus der allerletzten Zeit Goethe's, zum Schönsten, zum Theil Erhabensten gehört, was Gelehrte über ihre eigenen Bestrebungen gesagt haben. Und so fügt er hier dem Berichte hinzu, „ich ließ die Verbindung mit Camper ruhig fallen, ohne jedoch daraus, wie ich wohl hätte sollen, die bedeutende Erfahrung zu schöpfen, daß man einen Meister nicht von seinem Irrthum überzeugen könne, weil er (der Irrthum nämlich) ja in seine Meisterschaft aufgenommen und dadurch legitimirt ward."

Demjenigen alſo, der ſich Meiſter nennen darf, wird damit die Berechtigung des Irrthums von Goethe zugeſtanden, als aus einer natürlichen Berechtigung fließend!

Dies müſſen wir bedenken, um zu verſtehen, warum Goethe ſelbſt, nachdem er die Sprache geſchaffen, in der von Anfang unſeres Jahrhunderts an Deutſche Gedanken und Dichtung offenbar wurden, diejenigen nicht recht würdigen konnte, welche neben ihm ihre eigene Sprache zu ſprechen verſuchten: Kleiſt, Brentano, Arnim, Uhland. Mit dem beſten Willen, jeder neuen Erſcheinung gerecht zu werden, hat er es dieſen vornehmſten Deutſchen Dichtern einer neuen Schule gegenüber nicht vermocht. Seine Unfähigkeit war, um Goethe's Ausdruck wieder zu gebrauchen „in ſeine Meiſterſchaft aufgenommen und dadurch legitimirt." Ebenſo iſt zu faſſen, daß er Cornelius nicht verſtand. Goethe's in funfzig Jahren ſich natürlich entfaltendes Kunſtverſtändniß hatte keinen Platz frei für Cornelius. Er, der überall organiſchen Zuſammenhang begehren mußte, ſah etwas fremd ſich Aufdrängendes in Cornelius' Werken, das zu claſſificiren ſeine Erfahrung nicht ausreichte.

Es iſt mir immer als ein Zeichen von Größe bei Cornelius erſchienen, daß Goethe's ablehnendes Verhalten ſeiner Verehrung für ihn niemals Eintrag gethan hat. Cornelius ſtand zu hoch. Er ſah dieſe Erfahrung als eine zufällige Ungunſt der Verhältniſſe an, die Goethe's Verdienſte in ſeinen Augen nicht berührte.

VIII.

Nach dem Erfolge der Münchner Arbeiten durfte Cornelius gleichgültig ſein, wie ſich etwanige Gegner zu ihm ſtellten. Es umgab ihn vollzuſtrömende Bewundrung; von allen Seiten wurde wiederholt, daß das Höchſte erreicht ſei, immer neue Beſtellungen, für die ſelbſt ſeine zahlreichen Schüler oft

nicht ausreichten, bestätigten aus der Ferne das Urtheil derer, die, als ihm zunächst stehend, parteiisch scheinen konnten. In diesen Bestellungen lag die Probe für die Vortrefflichkeit seiner Leistungen. Immer umfangreicher wurden die Unternehmungen, bedeutender die Summen, um die es sich dabei handelte. Und noch standen ihm, nach seinem Eintritte in den Dienst des Königs von Bayern, funfzehn Jahre zu Gebote, in denen es so vorwärts ging, und in denen, entsprechend den Leistungen als Künstler, seine äußere Stellung an Bedeutung gewann. Cornelius war in den Adel erhoben worden, er stand an der Spitze der Akademie, er diente einem kunstsinnigen Könige, bei dem sein Urtheil das durchschlagende Wort war. Goethe's und Carl August's Freundschaft schien sich in München zu wiederholen. Nach einer langen Epoche der Prüfungen waren endlich die Tage gekommen, in denen das Schicksal Cornelius alles Wünschenswerthe in den Schooß schüttete. Menschen gewöhnlichen Schlages pflegen durch entbehrungsvolle erste Lebenszeiten nicht nur gehärtet, sondern oft auch verhärtet zu werden; von der endlich erreichten Höhe herab sehen sie mit einer gewissen Mitleidslosigkeit auf die Nachstrebenden nieder, als brauchten diese es ihrerseits ja nun nicht besser zu haben als sie selber es einst gehabt; edlere Naturen suchen im Gegentheil denen, die sie als hülfsbedürftige Anfänger unter sich erblicken, das Auskommen zu erleichtern, damit an ihnen das Schicksal nun nicht von neuem seine Grausamkeit auslasse. In diesem Sinne nahm Cornelius sich stets seiner Schüler an, welche die Milde und Freundlichkeit seines Herzens erkennend, sich mit einer Hingabe an ihn anschlossen, die immer eines der schönsten Capitel der Deutschen Kunstgeschichte bleiben wird. So auch Förster, den Cornelius auf liebenswürdige Weise zu sich heranzog und bei dem man recht empfindet, wie seine beiden Bände biographischer Erinnerungen aus herzlicher Verehrung hervorgegangen sind. Neidlos wandte Cornelius sei-

nen Schülern die Bestellungen zu, die bei ihm eingingen ohne daß er sie selbst erledigen konnte. Mit Rath und That unterstützte er sie dabei. An sein Herz und seinen Geldbeutel durfte Jeder appelliren. Er hatte zu gut selber erfahren, was das heißt: Mangel leiden und sich bei unsicherer Aussicht in die Zukunft mühsam von Jahr zu Jahr durcharbeiten müssen. Er war längst diesen Jugendzeiten entronnen, sein Ruhm und die vornehme Stellung, die er einnahm, konnten ihn nicht mehr bethören, er war schon ein fertiger Mann, ehe ihm so wohl gebettet wurde. Dazu verlieh ihm seine feste Männlichkeit, sein Ernst, sein leidenschaftlicher Wille und seine Fähigkeit, mit einem Donnerwetter allenfalls dazwischenzufahren wo sanftere Worte den Klotz nicht spalten wollten, die persönliche Zuverlässigkeit, die jüngere Leute deutlich empfinden müssen, wenn sie sich fest anschließen sollen. Mit Cornelius gingen seine Schüler alle durch dick und dünn. Einen einzigen ausgenommen, der freilich in jenen ersten Zeiten sich gleichfalls unterordnete und anschloß ohne ahnen zu lassen, wie er auftreten würde als der rechte Zeitpunkt gekommen schien. Von ihm wird beim Beginn der Berliner Zeiten erst die Rede sein. Ich meine Kaulbach, an dessen Ruhm die frevelhafte Undankbarkeit, mit der er seinen alten Lehrer öffentlich verhöhnte, stets als ein Schandfleck kleben wird.

Cornelius begann nach Vollendung des Göttersaales in der Glyptothek das zweite Zimmer, den Trojanischen Saal. Diese Compositionen sind in Deutschland entstanden. Unter ihnen eine wieder, die den übrigen weit voransteht, überhaupt wohl die großartigste unter des Meisters sämmtlichen Münchner Arbeiten: die Zerstörung von Troja, oder besser gesagt: der Untergang der Familie des Priamus. Auch dieses Zimmer war schon in Rom geplant, aber es sollten neben der trojanischen Mythe, der nur eine Wand zukam, andere Heroengeschichten des Alterthums dargestellt werden. Ohne Zweifel

ſind die beiden weiteren homeriſchen Compoſitionen: der Beginn der Ilias durch den Streit zwiſchen Achill und Agamemnon, und der Umſchwung des Gedichtes: der Kampf vor den griechiſchen Schiffen, erſt ſpäter hinzugekommen, während der Fall der Stadt das urſprüngliche erſte und einzige trojaniſche Bild ſein ſollte. Bei dieſem auch läßt ſich die Entſtehung der Compoſition aus Früherem nachweiſen. Wir brauchen ſie nur mit dem Titelblatte der Nibelungen, dem zuletzt gezeichneten Blatte für dieſen Cyclus, zu vergleichen, um zu ſehen, daß der Untergang des Priamus und der Seinigen eine Neuſchöpfung der Scene des Unterganges der Krimhilde, König Etzel's und der hunniſchen und burgundiſchen Helden ſei.

Indem ich hier Nibelungen und Iliade in einem Athem nenne, deute ich zugleich an, worin das eigenthümliche Neue liegt, das von Cornelius in ſeine Darſtellung der homeriſchen Dichtung hineingetragen wurde. Wie ſein „Orpheus" dadurch neu und ergreifend wirkte, daß eine ebenbürtige Vermählung Deutſcher Romantik und griechiſcher Mythe ſich vollzog, ſo empfängt Cornelius' Auffaſſung des homeriſchen Gedichtes dadurch neues Leben, daß eine Verſchmelzung Deutſcher und griechiſcher Heldenſage uns daraus entgegenleuchtet. Zwar erzählt Homer die Eroberung Ilions nicht, und die Scenen des Schreckens, wie die Geſänge ſeiner Nachahmer ſie berichten, die ihren Meiſter zu überbieten ſuchen mußten wenn ſie Gehör finden wollten, würden Homer ſelbſt widerſtrebt haben. Er gebraucht das gewaltſam Fürchterliche immer nur als Gegenſatz und hätte es niemals zur Mitte eines Gedichtes gemacht. Dennoch ſind die Geſtalten, welche Cornelius vor uns erſcheinen läßt, für ihn die Geſtalten, die Homer's Ilias in ſeiner Phantaſie erweckte, und deshalb muß Cornelius' Untergang des Priamus als eine Illuſtration Homer's gelten, auch wenn dieſer die Scene nicht erzählt hat. Es iſt auffallend, wie ſehr

die späteren Fortsetzungen der Gedichte Homer's: all die Ausführungen und Anhängsel der nachfolgenden griechischen Epiker und Tragiker, oder die anders gewandten Wiederholungen seiner Darstellung einer von Grund aus verschiedenen Grundanschauung entsprangen. Ein Element der Schärfe, Härte, Grausamkeit spricht aus diesen späteren Wendungen, das Homer fehlte. Es ist als hätten seine Nachahmer unter dem Einflusse eines strengeren härteren Klimas gedichtet. Verschwunden die zarten Seelenvorgänge, die bei Homer's Helden stets die ersten Keime sind, aus denen die gewaltigsten Umschwünge sich entwickeln. Denn meist stehen bei ihm die Dinge so, daß ein einziges mildes Wort die gesammte Situation zum Guten ändern könnte, daß wo diese Wendung eintritt, von allem Aeußerlichen abgesehen wird und eine reinmenschliche Regung, entweder indem sie zur Blüthe kommt oder indem sie zurückgedrängt wird, den Ausschlag giebt. Selten sind diese feinsten Conflikte in die Dichtungen der späteren hinübergenommen worden, wie etwa beim Philoktet des Sophokles; meist ist äußerliche Gewaltsamkeit zum Hauptträger der entscheidenden Elemente gemacht.

Cornelius' Verfahren ließe sich hier dem des Aeschylos vergleichen, der auch aus der Quelle seines eigenen Herzens all die furchtbaren Wirbel in den sanften, großartig ruhigen Fluß der homerischen Anschauung hineingebracht hat. Cornelius erfand seinen Untergang der Stadt unter dem Einflusse des gewaltigen letzten Gesanges der Nibelungen, der als der Abschluß des Gedichtes dem unbekannten Dichter dieses Epos am besten gelungen ist.

Wenn wir eine Geschichte der Aufnahme und Wirkung der homerischen Gestalten in neuerer Zeit aufstellen wollen, so muß mit der französischen Tragödie begonnen werden. Für Raphael und Michelangelo hatte die gesammte Gesellschaft der trojanischen Mythe noch keine Bedeutung. Homer nimmt

auf dem Parnaß im ersten Vaticanischen Zimmer den obersten Platz ein und Alexander ist dargestellt, wie er Homer's Gedichte in einen kostbaren Schrein legen läßt, allein Homer verdankt seinen hohen Rang hier mehr der Rekommandation durch Dante, Virgil und Horaz, als der eigenen unmittelbaren Bekanntschaft Raphael's. War Dante der größte neuere, Virgil, sein Lehrer, der größte römische Dichter, so mußte Homer, als dessen Lehrer, der oberste von Allen sein. Giulio Romano malte den „trojanischen Saal" im Schlosse zu Mantua, aber auch er gewiß nicht unter dem Einflusse der Verse Homer's. Erst als man den griechischen Tragiker für die Bühne nachahmte und neben anderen auch den homerischen Helden in ihnen begegnete, fingen diese Gestalten in Italien an wieder lebendig zu werden. Auch damals also noch nicht aus dem Gedichte ihres Schöpfers, sondern aus denen der Nachahmer. Die homerischen Prinzen und Prinzessinnen der französischen Tragödie unterschieden sich in nichts von den übrigen hohen Persönlichkeiten der Bühnendichtung. Eben dahin ist die weitere Ausbildung dieser Figuren durch die italiänische Oper zu rechnen. Gluck hat, um sich für seine Iphigenie zu begeistern, schwerlich zu Homer's Gedichten gegriffen, obgleich bei ihm, im Gegensatze zu den Franzosen und Italiänern, weil er ein Deutscher war, der ächt homerische Zug durchbricht, nicht mit den Ereignissen rühren zu wollen, sondern mit der Darstellung eines Charakters, dessen einfache Schönheit den eigentlichen Lebenspunkt des Kunstwerkes darbot. Und ebenso erscheint Goethe's Iphigenie. Goethe hatte Homer in sich aufgenommen. Goethe ist der erste Dichter nach Homer und deshalb der größte nach und neben ihm, weil er, auf der Höhe einer großartigen Civilisation stehend, Motive von einer Zartheit und Feinheit in seinen Dichtungen anwendet. und durchführt, wie kein anderer Dichter sonst. Die schönste Blüthe der reinen Menschlichkeit — das Wort ist leider so

oft gebraucht, daß es uns trivial klingt — ist zum Gährungsstoffe der Conflicte bei ihm geworden. Ein einziger zarter Athemzug des Windes treibt und lenkt die gewaltigsten Fahrzeuge, die Goethe mit so richtiger Segelstellung aussendet, daß diese höchste Empfindlichkeit als ihre natürliche Eigenschaft erscheint und die unermeßliche Kunst des Erbauers vergessen wird. Dies auch der Grund, weshalb man daran denken konnte, daß Ilias und Odyssee dem Genius des griechischen Volkes entsprungene Naturprodukte und nicht das Werk eines einzigen Dichters seien, etwa wie Statuen, die sich in Tropfsteinhöhlen zufällig bilden. Die Natur würde heute wie eine ärmlich zurückgekommene Wirthschaft erscheinen, wenn sie vor 3- oder 4000 Jahren ein ganzes Nest Homere zu schaffen im Stande war. Solche Werke wie Ilias und Odyssee, jeder einzelne Gesang wohl erwogen und in Rechnung gebracht, konnte immer nur ein Einziger schaffen, wie sie in Perioden von 3000 Jahren und mehr erscheinen, dann aber auch in einer Fülle producirend, die, nach gewöhnlichem Maaße gemessen, freilich unerklärlich bleibt.

Aber weder Goethe, noch Lessing oder Winckelmann, welche letztere beide so gründlich über die bildliche Darstellung der homerischen Dichtungen geschrieben haben, ließen Ilias und Odyssee zu der so fruchtbaren Domäne der bildenden Kunst werden, sondern das Aufkommen der griechischen Vasengemälde als Muster für künstlerische Darstellung der griechischen Mythe hat für die Darstellung das Meiste gethan, während, was die Werthschätzung der Dichtung selbst anlangt, das Publikum durch die vor der französischen Revolution eintretende Richtung auf das Nationale, Volksmäßige auf Homer hingewiesen wurde, der bis dahin nur den Gelehrten bekannt gewesen war. Der alte arme blinde Sänger des Volkes war seit Jahrtausenden zum ersten Male wieder populär. Seinen Gesängen wurde die Würde von Volksliedern verliehen.

In Deutschland erschien Vossens begeisternde Uebersetzung, der in England auftauchende Ossian war wie ein jüngerer Bruder Homer's, und in Frankreich, wo man das „reine Menschenthum" im „reinen Griechenthum" entdeckt zu haben glaubte, waltete nicht geringerer Enthusiasmus für den alten Rhapsoden, der nie mit den Höfen zu thun gehabt hatte und den Herrschern derbe Wahrheiten sagte.

Den Franzosen war es am wenigsten gegeben, in der bildlichen Darstellung der homerischen Scenen den rechten Ton zu treffen. Die Theaterfiguren ihrer Tragödie saßen ihren Künstlern zu elegant und geziert in der Phantasie. David malte Paris, wie er, als Fremdling in Argos, die Laute spielend im Gemache der Helena, sie verführt. Er hat innegehalten mit dem Spiel, hat ihren Arm gefaßt und sieht sie erwartungsvoll an, während sie, neben ihm stehend und in Nachdenken versunken, in ihrer Seele den letzten Gedanken an ihren abwesenden Gatten wie einen letzten fortfliegenden Vogel am Horizonte verschwinden sieht. Die Scene ist ein mit elegantem griechischen Hausrathe gefülltes Zimmer. Es wäre, deutete nicht Paris' phrygische Mütze an, was gemeint war, ebensogut als römisches Ereigniß zur Zeit des Augustus denkbar: Helena etwa eine römisch kaiserliche Prinzessin, aber ebensogut sogar eine vornehme Pariserin in antiker Tracht. Als David nach dem Sturze Robespierre's im Luxembourg gefangen saß, componirte er sich zum Troste Homer, der dem Volke die Iliade vorsingt. Ich kenne die Arbeit nicht. Es wäre interessant, sie mit Carstens' Darstellung derselben Scene zu vergleichen, die das Schönste und Großartigste ist was dieser geschaffen hat.

Carstens hat unter den Deutschen Künstlern Homer am reinsten erfaßt. Er hat diejenigen Motive zu den geistigen Centren seiner Compositionen gemacht, welche es auch bei Homer wirklich sind. Seine Helden im Zelte des Achill, den sie überreden wollen wieder zu kämpfen, sein Priamus vor

Achill knieend, den Leichnam seines Sohnes erbittend, sind wie vom Finger Homer's ihm vorgezogen.

Am bekanntesten und am einflußreichsten aber auf die allgemeine Anschauung waren des englischen Künstler Flaxman's Illustrationen zu Homer. Flaxman eignete sich die Currentschrift der griechischen Vasenzeichner, oberflächlich betrachtet, völlig an. Er traf damit was die Mode seiner Zeit verlangte, und auch denen, die damals über der Mode zu stehen glaubten, genügte er. Flaxman producirte zudem in der gehörigen Masse, um dem Publikum, das, wenn es einmal an einer Manier Geschmack gefunden hat, in dieser nun auch ununterbrochen Neues verlangt, genug zu thun. Endlich, seine Arbeiten kamen in Jedermanns Hände. Es ist ein Unterschied, ob bloß Kenner die Werke eines Künstlers sehen, oder ob sie auf jedem Conditorcarton, jedem Schreibheftdeckel, jedem gemalten Teller zu sehen sind, ob Tausende von Photographien danach gemacht werden.

Flaxman brachte es dahin, sich zum europäisch officiellen Illustrator Homer's und überhaupt der antiken Dichter aufzuschwingen und hat sich in die Anschauungen mehrerer Generationen dermaßen eingefressen, daß unwillkürlich jede Scene der antiken Götter-, Heroen- und sogar politischen Geschichte Lesern oder Hörern zuerst in den steifen Flaxman'schen basreliefartigen Umrissen sich vor der Phantasie zeigte.

Gegen Carstens, gegen Flaxman, gegen Alles was in der Kunst von griechischer Form und Mythe ausging, hatten sich die Klosterbrüder von San Isidoro ihrer Zeit empört. Die ihnen entgegenstehende Partei waren ja die „Helleniker." Doch wir haben gesehen, wie Cornelius diesen unchristlichen Griechen dann doch zugedrängt worden war, ohne es Anfangs Wort haben zu dürfen. Endlich nun hatten die Aufträge Ludwig's von Bayern Compositionen aus der heidnischen Mythe offen gefordert. Wie sollte Cornelius verfahren?

Nicht allein im Principe hatte er der Auffassung der Helleniker entgegen gestanden, sondern er kannte sie gar nicht. Er hatte vor Raphael und der Antike die Blicke seitwärts gewandt. Es war wie eine Sprache, in der er nun dichten sollte und die er nachträglich hätte lernen müssen. Etwa wie ein Staatsmann, der als junger Mensch aus nationaler Begeisterung kein Französisch lernte, später aber ohne Französisch nicht auskommen kann und es in stillen Privatstunden nachzuholen versucht. Cornelius mußte. Er versucht die griechische Mythe in irgend einer Form zu geben, und jetzt sehen wir ihn auf die genialste Weise einen Ausweg finden. Die basreliefartige Auffassung der Helleniker läßt er auf sich beruhen und geht auf die Auffassung der Antike durch Raphael zurück, dann erst auf die Statuen des Vatican. Während Carstens und Flaxman von den Vasenzeichnungen ausgegangen waren (wie denn Alles, was sie geschaffen haben, etwas Schattenrißhaftes hat, was bloße Umrißzeichnungen stets haben müssen), ging Cornelius von der runden Figur aus. Daher dies neue Leben in seiner Auffassung. Wo er die griechischen Götter darstellt, erinnern sie zumeist an die Götter Raphael's auf den Deckengemälden der Farnesina. Cornelius fühlte heraus, daß Raphael dem homerischen Geiste hier näher gekommen war als die griechische Kunst selber, soweit sie uns erhalten blieb. Offenbar gehörte Homer, wo er seine Göttergeschichten erzählt, zu den Romantikern seiner Zeit. Die graziöse Manier, mit der er die Dinge behandelt, verräth seinen Standpunkt. Wahrscheinlich hatten die Mythen seiner Götter so wenig zu thun mit der offiziellen Religion seiner Zeit, als die Mythen Ovids mit dem damaligen Staatsgottesdienste. Für Homer's Götter, sollten sie in Bildern dargestellt werden, die strengen Formen griechischer Tempelfiguren zu wählen, wäre falsch gewesen. Er bedurfte leichterer, märchenhafterer Formen, wie Raphael sie am lebendigsten geschaffen hat. Ueberall

nahm auch Cornelius zumeiſt die Natur zu Hülfe. Und was den Geiſt anlangt, mit dem er ſeine Geſtalten erfüllte: Cornelius war zu alt, um die ſanfte Größe des griechiſchen Alterthumes zu empfinden, wie wir es empfinden, denen es in jungen Jahren in die noch reine Phantaſie hineingezeichnet wird: das Griechenthum fand bei ihm einen Boden, auf dem die Saaten der Bibel, Dante's, Fauſt's und der Nibelungen ſchon geſtanden, Frucht getragen und reiche Ernten gegeben hatten. Nur zu natürlich, wenn bei dieſer Folge geiſtiger Eindrücke die früheren Elemente ihren Einfluß geltend machten und wenn der „Untergang Troja's," dem organiſchen Gedanken der Compoſition nach, nur eine Erweiterung und Umgeſtaltung der letzten Nibelungenſcene ward.

Die Compoſition iſt überreich. Nebenwerk, das zu bedeutend iſt, um nur den Hintergrund bilden zu dürfen, drängt ſich den Blicken auf. König Ludwig fand ſogleich das heraus, was auf dem Gemälde am meiſten ergreift: Kaſſandra, von Agamemnon, dem ſie als Beute zugefallen iſt, eben am Arm ergriffen. Wie ſie aufſpringt und wie ſeine Hand ſie faſt wieder loslaſſen will, als ſcheute er ſich etwas den Göttern Geweihtes zu berühren, das iſt verſtändlich, ſchön und großartig dargeſtellt. Es iſt als würde Kaſſandra vor Agamemnon's Augen wie zu einer Rieſin, als empfinge er, nur indem er ihren Arm berührte, wie durch einen Blitz die Prophezeiung deſſen was ihm nach der Rückkehr von Klytemneſtren bevorſtand. Neoptolem dagegen, der, ganz im Vordergrunde des Gemäldes, das Kind Hektor's Aſtyanax erfaßt hat, um es auf den Steinen zu zerſchmettern, wirkt abſchreckender als erſchütternd und erinnert mehr an Hagen, der das Söhnchen der Krimhilde tödtet, als an ſeinen Vater Achill. Auch bei Homer leſen wir, wie Achill den jüngſten Sohn des Priamus umbrachte, in der Schlacht am Skamander, hier aber nicht in roher Mordwuth, ſondern indem er den Jüngling ſelber be-

dauert, den er dennoch um der Rache für Patroklos willen nicht ſchonen durfte.

Am meiſten Einheit beſitzt im Trojaniſchen Saale der Glyptothek die Compoſition, wie Achill, mit Athene zur Seite, waffenlos von der Höhe der griechiſchen Schiffe herab, bis zu denen Hektor mit den Seinigen vorgedrungen iſt, durch die bloße ausgeſtreckte Fauſt und den donnernden Zuruf die Schlacht zum Stehen bringt, während unten um den Leichnam des Patroklos gekämpft wird. Die beiden Geſtalten des Achill und der Athene ſind das Mächtigſte, das Cornelius auf der trojaniſchen Compoſition geſchaffen hat. Die Auswahl dieſer Scene bekundet ſeinen herrſchenden, heldenmäßigen Charakter. Es iſt, wie Homer ſingt, eine Schlacht von Männern, hier von ihm dargeſtellt worden. Wie im Sturme die Meeresbrandung Felſen hin- und herwirft, treibt die kriegeriſche Wuth Trojaner und Griechen durcheinander, und wie ein Schlag, welcher Blitz und Donner zugleich iſt, fährt Achill's Stimme mitten hinein und wirft im Momente die Trojaner zurück. Es giebt zwei große Schlachtgemälde, die hier zum Vergleiche kommen könnten: Lionardo's Reiterkampf und die Schlacht des Maxentius und Conſtantin von Raphael. Lionardo's Compoſition iſt wilder, Raphael's Werk umfangreicher als Cornelius' Arbeit; beide ſind ſie mit einer Fülle von Hülfsmitteln zur Darſtellung gebracht, welche Cornelius nicht beſaß, aber keines von beiden übt dieſe unmittelbare Wirkung auf den Betrachtenden aus. Lionardo's Scene iſt wie aus einem fremden Märchen genommen: man ſieht dieſe Geſtalten wie Löwen hinter einem Gitter ſich anfallen und zerfleiſchen; Raphael's ungeheures Gemälde hat eine gewiſſe epiſche Breite, die uns nicht in das Intereſſe hineinreißt. Bei Cornelius empfindet man ſofort, um was es ſich handelt, und nimmt Partei. Man kann nicht vor ſeinem Werke ſtehen ohne perſönlich ergriffen zu werden, es iſt wie eine Scene Shakeſpeare's voll dramatiſcher Wirklichkeit. Nur

einen Kampf kenne ich, der in ähnlicher Weise unser eigenes Interesse packt: das Ringen der Verdammten mit den Teufeln auf dem Jüngsten Gerichte Michelangelo's. Die uns im tiefsten Herzen erregende Darstellung des Zusammenstoßes mächtiger Charaktere ist Cornelius' Stärke. Man fühlt bei seinem Achill, der wiederum die hervorragendste Gestalt auch der dritten Composition des trojanischen Zimmers ist, auf der der folgenreiche Zank mit Agamemnon dargestellt worden ist, daß wenn die Göttin ihm das gezückte Schwert nicht in der Scheide zurückhielte, er mit unwiderstehlicher Gewalt losbrechen und Agamemnon zu Boden schlagen würde. Cornelius ist hier weit über das hinausgegangen, was Homer's erster Gesang enthält. Im Uebrigen ist diese Composition nicht so glücklich als die anderen. Es sollte zuviel Gleichzeitiges nebeneinander zur Anschauung gebracht werden; ohne genaue Vorkenntniß des ersten Gesanges der Ilias würde nicht verständlich sein, um was es sich handelte.

Was dies Nebeneinander verschiedener Thatsachen in einer Composition anlangt, so hat Cornelius Raphael's Verfahren bei den Gemälden der vaticanischen Stanzen weiter ausgebildet. Auch Raphael bringt verschiedene, der Zeit nach auseinanderliegende Momente zu bewegten Handlungen zusammen, welche episch und dramatisch zugleich genannt werden können. Raphael giebt eine Mitte, in der die geistigen Linien der Composition perspectivisch zusammenströmen, und weiß eine Fülle von Nebenscenen dadurch miteinander zu einem Ganzen zu vereinigen. Cornelius ist in einigen seiner Gemälde weiter gegangen und hat seine Aufgabe zum Theil nicht ganz überwunden. Mit bedeutend größerem Geschicke ist Kaulbach hier in seine Fußstapfen getreten, indem er Ereignisse von ganz gewaltiger Ausdehnung zu einer einzigen, dramatisch gegliederten Scene zu verflechten wußte. Kaulbach's Treppenhausgemälde des Berliner Neuen Museums erfüllen

Aufgaben, die kein Maler vor ihm sich gestellt hat, Michelangelo beim Jüngsten Gerichte freilich ausgenommen. Kaulbach's Compositionen aber erwecken kein rein menschliches Interesse. Sie überraschen durch die Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes und prägen sich der Phantasie ein; das Geschick, mit dem diese Massen gegliedert sind, ist erstaunlich, der Reichthum, der Glanz, die Eleganz, mit der die Dinge leicht hingeworfen zu sein scheinen, haben etwas Erheiterndes, Erfreuliches: aber rechten Glauben erwecken sie nicht. Diese Gemälde wirken wie prachtvolle Opernschlußscenen, bei denen wir nie vergessen, daß hier doch nur in Costümen gespielt werde und daß, wenn der Vorhang gefallen ist, die Todten wieder aufstehen, um ihren Herausruf in Empfang zu nehmen und ihre historischen Gewänder bei Seite zu legen, damit sie gelegentlich zu anderer Verkleidung an anderer Stelle wieder benutzt werden können. Da man auch, wo Kaulbach nackte Glieder malt, eher an die von tadellosen Tricots überzogenen Körper von Kunstreitern und Akrobaten, als an das wirkliche Fleisch und Blut kämpfender Helden denkt.

Kaulbach hat seinen Compositionen dagegen den Vorzug einer lichten, das Auge bestechenden, seiner Aufgabe angemessenen Färbung gegeben, deren er technisch Herr war nnd die er bei den sich folgenden Aufgaben gleicher Art immer leichter und sicherer anwenden lernte, so daß, auch wo er seine Gehülfen selbständig arbeiten ließ, stets eine erträgliche Leistung zu Stande gekommen ist. Kaulbach's Wasserglasmalerei gestattet die Farben wie Oelfarben gleich so aufzutragen wie sie sich auf der Palette dem Auge bieten, während die Freskomalereien — um dies zu wiederholen — Anfangs auf dem nassen Kalk anders, meist dunkler, hervortreten als später wenn sie getrocknet sind. Man muß bei ihnen genau wissen was man will und die Farben von Grund aus kennen, darf nirgends verweilen und hat mit handwerksmäßiger Raschheit

vorwärts zu gehen. Auch läßt das Gemälde kaum ausgleichende Retouchen zu. Es muß in unorganiſchen Stücken, Tagesarbeit auf Tagesarbeit, aneinandergeſetzt werden. Cornelius, der hiervon niemals abgegangen iſt, hat auf viele Feinheiten von vornherein verzichten müſſen, deren Berückſichtigung das moderne Publikum verlangt. Der Trojaniſche Saal iſt, obgleich ſpäter entſtanden, in der Farbenwirkung hinter dem Götterſaale zurückgeblieben. Er bietet zum Theil einen grellen unharmoniſchen Anblick dar. Die Berliner Cartons, die einheitlicher als die Gemälde ſelbſt wirken, werden an vielen Stellen erſt wieder offenbar werden laſſen, wie Cornelius die Dinge gemeint hatte.

IX.

Von den Arbeiten, welche in Vergleich zu Cornelius' coloſſalen Werken als Nebenarbeiten bezeichnet werden können, darf hier, wo in großen Zügen die Entwicklung des Meiſters verfolgt werden ſoll, kaum die Rede ſein. Die hauptſächlichſte darunter iſt die in den Loggien der Neuen Pinakothek in einer großen Reihe von Compoſitionen gegebene Geſchichte der Neueren Kunſt. Cornelius hat nur die Zeichnungen geliefert, Zimmermann ſie ausgeführt. Neuerdings ſind dieſe Scenen in den Umriſſen herausgegeben worden, und zwar nicht nach den Gemälden, ſondern nach Cornelius' eigenen Entwürfen. Sie haben ein conventionelles Element, das die lange Serie ſehr eintönig wirken läßt. Ich bemerke zu dieſer Publication, daß ich in Frankfurt a./M. in Privatbeſitz einzelne Zeichnungen dafür kennen gelernt habe, die mir bedeutender erſchienen als die entſprechenden veröffentlichten Umriſſe. Wie dies zuſammenhängt, wird ſpäter wohl von Dieſem oder Jenem unterſucht werden, der ſich mit Cornelius beſchäftigt. Vielleicht, daß an noch anderen Stellen ähnliche Zeichnungen zum Vorſcheine kommen.

Hervortretend neben dem Figürlichen ist bei diesen Malereien das Ornamentale. Die antik gehaltene Gliederung der Wände, welche Cornelius auf den ersten römischen Skizzen für die Glyptothekzimmer anwenden wollte, ist hier wiederaufgenommen. Raphael's vaticanische Loggien haben überhaupt als Muster gedient.

Während Cornelius mit den Entwürfen hierfür beschäftigt war, wurde nun jedoch eine Hauptarbeit von ihm vorbereitet, die alles bisher Geleistete an Wichtigkeit und auch an äußerem Umfange übertreffen sollte: die Ausmalung der neuzuerbauenden Ludwigskirche.

König Ludwig, der, wie bekannt ist, alle seinen Händen erreichbaren Mittel künstlerischen Unternehmungen zuwandte, fühlte mit dem Fortgange seiner colossalen Bauwerke sich immer stärker nur zu neuen gereizt. Die Errichtung der Ludwigskirche durch Gärtner gehört, so betrachtet, nicht einmal zu den hervorragendsten und kostbarsten, sie entstand zugleich mit vielen andern, welche der Stadt München heute ihren wunderbar und wunderlich eigenthümlichen Charakter verleihen. Wunderbar, weil die Fülle dieser architektonischen Denkmale und ihre imponirende Gestalt einen großartigen Eindruck macht, denn man fühlt, daß etwas in irdisch-vergänglichem Sinne Unvergängliches hier geschaffen sei; wunderlich, weil durch den in den verschiedenen historischen Stylen sich bewegenden Schöpferdrang des königlichen Bauherrn ein so seltsames Conglomerat von Palästen, Museen, Kirchen, Thoren und anderen öffentlichen Gebäuden geschaffen worden ist, daß der Gesammteindruck dieser Werke etwas Verwirrendes hat und das Gefühl niemals verschwindet, es sei doch nur der wechselnden Laune eines mächtigen Dilettanten gedient worden, der seine innere Unruhe durch das beschwichtigen wollte, was mit einem erlaubten Fremdworte englischen Ursprunges sensation oder excitement genannt wird. Keine freudigere Ueberraschung hätte man König Ludwig

machen können, als mit der Entdeckung neuer hiſtoriſcher Modelle, auf die hin ſich Nachahmungen errichten ließen. Bekannt iſt, daß man zuletzt in München keine großen Männer mehr wußte, denen man Denkmale und Statuen ſetzen könnte. König Ludwig hat in ſeinen Bauten ſoſehr alle vorhandenen Muſter ausgebeutet, daß, als König Max zur Regierung kam und ebenfalls einen Theil ſeiner Unſterblichkeit mit Baugeldern herſtellen wollte, kein Styl mehr vorhanden war, in deſſen Anwendung er nicht als Nachahmer ſeines Vaters erſchienen wäre. In Folge deſſen er die bereits früh gehegten Verſuche, einen ganz aparten Bauſtyl für ſich zu erfinden, der noch von Niemand angewandt worden wäre, wieder aufnahm und die neueſte Münchner Straße mit Façaden in einer allerdings unerhörten Manier beſetzte, die ſich zu den vorhandenen wirklichen Bauſtylen verhält, wie etwa die künſtlichen Sprachen, mit deren Erfindung unbeſchäftigte Leute ſich immer wieder befaſſen, zu den wirklichen. Auch Schinkel war darüber befragt worden. Sein Brief, worin er die Unmöglichkeit eines künſtlich zu conſtruirenden neuen Bauſtyles darlegt, hätte überzeugend ſein ſollen, hat aber keine Wirkung gehabt.

König Ludwig hatte Cornelius eine Stellung gegeben, die ihn zu dem Glauben verleiten mußte, idealer Dirigent der künſtleriſchen Umgeſtaltung Münchens zu ſein, die ſich vorbereitete. Förſter theilt genug Details mit, aus denen hervorgeht, welchen Einfluß Cornelius auf den König hatte. Wo er rein als Künſtler auftrat, ſchien es in der That als dürfe er befehlen. Die grenzenloſen Lobeserhebungen von Seiten, nicht einer öffentlichen Preſſe wie ſie heute wirkt, deren Theilnahme ſo oft den Verdacht bewirkter Reclame hervorruft, ſondern aus dem Munde und aus der Feder unabhängiger Kenner, welche in Cornelius einen Künſtler höchſten Ranges verehrten und denen das geſammte Deutſchland nachſprach, hatten in ihm ein dictatoriſches Selbſtgefühl entſtehen laſſen.

Cornelius durfte keinen Zweifel hegen, daß, wenn der König eine Kirche erbaute, nur damit Cornelius sie ausmale, durch einen Architekten, den Cornelius in seine Stellung gebracht, Cornelius' Vorschläge für deren inneren Schmuck maaßgebend sein würden. Er hatte ein Werk im Sinne, das, ausgeführt wie er wollte, alles Bisherige übertroffen haben würde. Schon in Rom war ihm die Idee eines Cyklus von Gemälden gekommen, den er ein „Christliches Epos" nennt: eine Darstellung des Christenthums in theils symbolischen, theils neutestamentarisch historischen Compositionen, welche, neu in ihrer Art, einem Gotteshaus zum Schmucke gedient haben würden, in dem, wie Cornelius sagte, jeder Christ, abgesehen von aller Confession, beten könne. Es sind die Compositionen, welche er später in Berlin für das Camposanto in Zeichnungen und Cartons ausgeführt hat.

Wohl zu begreifen also, daß er seine Vorschläge dem Könige in der Erwartung vorlegte, den Auftrag für dieses Werk zu empfangen, welches ihn den Gipfel seiner Leistungen ersteigen ließe. Wohl begreiflich dann seine Niedergeschlagenheit als der König den gesammten Plan verwarf und andere Darstellungen dagegen in Auftrag gab, deren Mitte das Jüngste Gericht bildet: die Malereien, welche heute in der Ludwigskirche zu sehen sind. Cornelius war außer sich. Zum ersten Male stieß sich der Wille des Königs an dem seinigen und es war unmöglich, dagegen durchzudringen. Dies geschah in den Jahren 1829 und 30. Hier verzeichnen wir Cornelius' erste verlorene Schlacht und von jetzt an beginnt für ihn die Zeit der Prüfungen.

Möglich, daß Cornelius sie damals bereits ahnte. Dennoch, als der Contract für die ungeheuren Malereien der Ludwigskirche endlich festgestellt war, mußte ihn das Gefühl erfüllen, auch so, innerhalb der vom Könige befohlenen Aufträge etwas schaffen zu können, das in seiner Art ebensosehr

das bisher Geleiſtete überträfe, als ſein „Chriſtliches Epos“ gethan haben würde, welches ja, bei der Unternehmungsluſt des Königs, nach glücklicher Vollendung der Ludwigskirche neue Chancen gehabt hätte.

Während an der Ludwigskirche gebaut wurde, ging er nach Rom, um dort den Carton für das Jüngſte Gericht zu zeichnen. Auch dieſen Carton beſitzen wir in Berlin, in kleinerem Maaße und deshalb überſichtlicher als das Freskogemälde ſelber. Ueber keine von Cornelius' Arbeiten iſt ſoviel geſtritten worden. Auf ſie beſonders wird zurückgegangen, wenn der Beweis geführt werden ſoll, er habe nicht mit der Farbe umgehen können und er ſei ein bigotter Katholik geweſen.

Zwei Punkte müſſen bei Beurtheilung des Werkes zur Sprache kommen. Erſtens, was wollte das ſagen: ein Jüngſtes Gericht 1830 im Auftrage König Ludwig's zu München an die Wand einer friſch erbauten Kirche gemalt? Und zweitens, was bot die frühere oder gleichzeitige Kunſt dar, womit ein ſolches Werk als im Zuſammenhange ſtehend zu betrachten wäre? Wenn Cornelius 1830 dergleichen malte, ſo war das etwas Anderes als wenn es ein Maler, mit gleichem Talente etwa, 1530, oder 1630, oder 1730 zu malen hatte. Und wenn Cornelius ſein Werk in einer Zeit und in einem Lande etwa geſchaffen hätte, wo ähnliche Arbeiten kirchlicher Kunſt dem Volke das Verſtändniß für ſolche Stoffe boten, ſo war das etwas Anderes, als wenn er ein Jüngſtes Gericht zu einer Zeit und in einem Lande malte, wo ſich Gegenſtand und Behandlung beinahe wie etwas Fremdes erſt legitimiren mußten.

Die älteſten Darſtellungen des Jüngſten Gerichtes in chriſtlichen Kirchen zeigen, daß man mit ihnen die Freuden der Seligkeit, noch mehr aber den Jammer der Verdammniß der Gemeinde vor die Augen führen wollte. Dieſe Gegenſätze waren die Hauptſache und blieben es. Dort ein von Engeln

angeführter Reigentanz, welcher emporschwebend sich im ewigen Lichte verliert; hier das verdammte Volk, von einer ungeheuren Kette umschnürt und in den Rachen der Hölle hinabgerissen. Der Phantasie des Malers war hier ein weiter Spielraum geboten.

In diesem Sinne finden wir das Jüngste Gericht durch manches Jahrhundert hindurch dargestellt bis zur Zeit der großen Meister, von denen nur der eine Michelangelo ein Jüngstes Gericht gemalt und eine neue Auffassung gegeben hat.

Dante's Gedicht hatte ihm die Gedanken dafür geliefert.

Bei ihm zuerst versuchen die Verdammten Widerstand zu leisten, während auf der andern Seite, die Teufel die zur Seligkeit Berufenen in den Gräbern zurückhalten möchten. Fremde dramatische Effecte, die mit dem Christenthume nichts zu thun haben. Wie Michelangelo's Peterskirche das Modell gewesen ist, das wie eine zerstörende Macht Tausende von Kirchen eingerissen hat, damit sie nach der neuen Form wieder aufgebaut würden, so hat sein Jüngstes Gericht für den neueren Katholicismus des Concils von Trient eine neue christliche Mythologie geliefert, deren Gestalten, wo sie erschienen, rings um sich her die Gestalten der früheren Kunst zu Boden rissen, um die Stellen mit Inhabern aus ihrer eigenen gigantischen Generation zu besetzen. Es ist nach dem Jüngsten Gerichte Michelangelo's keines zur Entstehung gekommen, das nicht auf das seinige zurückzuführen wäre. Vor allen sind die Darstellungen zu nennen, durch welche Rubens im Norden Europa's das Jüngste Gericht in der neuen Gestalt einheimisch machte.

Aber nicht bloß als Kunstwerk hatte Michelangelo's Jüngstes Gericht eine vernichtende Macht ausgeübt, sondern seine Wirkung erstreckte sich viel weiter.

Wenn von der Auflösung die Rede ist, welcher die äußeren Formen des Christenthums — Alles, was in festen Formeln der Sprache, in hergebrachten bildlichen Anschauungen, sowie

im Aufbau der regierenden prieſterlichen Gewalten bisher unzerſtörbar erſchien — heute anheimfallen, ſo werden als diejenigen Mittel, welche am verderblichſten waren, die philoſophiſch-hiſtoriſche Kritik und die Naturwiſſenſchaften genannt. Die erſte habe den Reſpekt vor dem Buchſtaben der heiligen Schriften, die zweite habe den Glauben an ihren Inhalt angegriffen. Dagegen ſchien in der modernen bildenden Kunſt eher ein dem hierarchiſchen Syſtem dienendes Element gegeben zu ſein. Ueberall in den Kirchen gelten Gemälde und Statuen als Frömmigkeit weckender Schmuck und es tritt das erſichtliche Beſtreben der ſogenannt kirchlich Geſinnten hervor, die Kunſt im Dienſte der Kirche anzuwenden. Dem entgegen behaupte ich, der kirchlichen Kunſt Raphael's, Michelangelo's und ihres Jahrhunderts müſſe vielmehr eine bedeutende Förderung gerade dieſes Geiſtes der zerſetzenden Kritik beigemeſſen werden, von dem die Macht der Kirche heute erſchüttert wird.

Verfolgen wir was geſchah.

Die bildende Kunſt hatte bis, durchſchnittlich geſprochen, zum Jahre 1500 in Italien keinen höheren Rang als den eines edlen Handwerkes. Wo die Kunſt zu kirchlichem Schmucke verwandt wurde, waren ihre, die himmliſchen Dinge darſtellenden Werke nur andeutender Natur. Ihre Illuſtrationen des Lebens der Maria, der Apoſtel, der Heiligen machten weder den Anſpruch, die Ereigniſſe wahrhaftig zu reproduciren, wie ſie etwa vorgefallen und von einem zufällig anweſenden Künſtler raſch ſkizzirt, getreu aufbewahrt ſein konnten, noch wollten ſie als Kunſtwerke an ſich oder gar als Offenbarungen der Individualität eines beſtimmten berühmten Meiſters beſonders geehrt ſein. Man betete in den guten alten Zeiten vor dieſem oder jenem Madonnenbilde: der Maler als Hervorbringer des mehr oder weniger gelungenen Werkes that nichts zur Sache und erhöhte oder verminderte die Andacht nicht. Und ſo, die älteren Darſtellungen des Jüngſten Ge-

richtes mit ihrem märchenhaften Teufel, in deſſen Rachen Alles hineinmuß, ſprachen direct zum Gemüthe und es war gleichgültig, ob ſie mit größerem oder geringerem Geſchicke ausgeführt waren. So angewandt konnte die Kunſt im Dienſte der Kirche förderlich wirken.

Nun aber bemächtigten die großen Meiſter ſich der heiligen Ereigniſſe und Perſönlichkeiten, und von jetzt an war jedes kirchliche Gemälde, mochte der dargeſtellte Gegenſtand noch ſo heilig und unberührbar ſcheinen, einer die darauf verwandte Kunſt betreffenden Kritik ausgeſetzt, deren Folge ſein mußte, daß das ganze Werk in jeder Linie, jedem Farbenpunkte als die Schöpfung eines irdiſchen Künſtlers unterſucht, erkannt und beurtheilt wurde, wobei die Frage der höheren geiſtigen und geiſtlichen Würde der dargeſtellten Scene oder Perſönlichkeit mehr und mehr in den Hintergrund trat und endlich faſt verloren ging. Eine Maria, mit der man Künſtler und Publikum überraſchen wollte, bei der in Farbe, Beleuchtung und Arrangement die raffinirteſten Mittel der Technik in Anwendung kamen, mußte andere als bloß ruhig anbetende Gedanken erwecken. Das Jüngſte Gericht der Siſtina war nun nicht bloß eine Abbildung des furchtbaren, am Ende aller Zukunft mit Furcht und Zittern zu erwartenden Ereigniſſes, ſondern das bewundrungswürdige Werk des großen Michelangelo, über das, nachdem es vollendet worden war, lobende und tadelnde Kritik in einer Weiſe laut zu werden begann, daß der eigentliche Sinn der dargeſtellten Scene kaum mehr zur Sprache kam. Statt davon ergriffen zu werden, ſecirte man daran herum, die Maler ſaßen davor und copirten, man ſtudirte die Verkürzungen, betrachtete beim Kampfe der Verdammten die Teufel mit derſelben Bewunderung mit der man ihre Opfer anſah, man ſtritt über das Maaß der Nacktheit, das hier oder dort erlaubt ſei, man malte Gewänder über die bedenklichſten Stellen, man machte dies ſogar zum Gegen-

ſtand von Witzen: das Gemälde, das das größte und erſchütterndſte Ereigniß darſtellte das die Menſchheit denken kann, hatte ſeine ſtoffliche Wirkung bald ganz verloren und zu gleicher Zeit den übrigen Darſtellungen des Jüngſten Gerichtes ihre Würde genommen. Die noch aus alten Zeiten vorhandenen machten nun den Eindruck von lächerlichen Phantaſiewerken, gut für Bauern und Kinder; die ſpäter zur Entſtehung kommenden hatten dagegen nur den einzigen Zweck, große Maſſen nackter Figuren in genialer Weiſe künſtleriſch durcheinander wirbelnd, entweder in die Hölle zu ſtürzen oder ſchwebend ſich aufwärts in die Gewölke drängen zu zu laſſen. Kein Menſch wird vor Rubens' Jüngſtem Gerichte auch nur die Anwandlung einer religiöſen Empfindung hegen. Coloſſale Fleiſchmaſſen in männlicher und weiblicher Geſtalt wirft Rubens in den Höllenkrater hinein, in Exemplaren, als ſei die ganze Menſchheit für den Zweck dieſer ſchließlichen Verbrennung vier Wochen vorher mit Milch und Semmel gemäſtet, dann gewaſchen und ſanft gebürſtet und ſchließlich untadelig ſplinternackt den immer eleganten Teufeln und ſonſtigen Unholden zum Einſtampfen übergeben worden.

Wer mochte bei dergleichen an den Dies irae denken? Und wiederum, wer, wenn er an dieſen Tag dachte, vermochte es ohne daß ihm dergleichen nun vor Augen ſtand? Die Werke der bildenden Kunſt hatten dem Gedanken alle Furchtbarkeit, die allzugroße Natürlichkeit ihm alle Wahrſcheinlichkeit genommen. Und nicht allein beim jüngſten Gericht trat das ein. Der gleiche Proceß des Herabziehens ſämmtlicher heiliger Ereigniſſe zu bloßen Gelegenheiten für Maler höchſten Ranges, ihre Kunſt zu erproben, hatte die Ereigniſſe und Perſonen ſelber zur Nebenſache gemacht. Und wenn ein Gemälde, eines des Murillo etwa, zur Frömmigkeit entflammte, ſo war es nun nur Murillo geweſen der das durch ſeine individuelle Kunſt bewirkte, und nicht der durch ſeine eigne Macht religiös wirkende

Gegenstand. Und so bei Cornelius: wenn König Ludwig ein Jüngstes Gericht in eine neue Kirche verlangte, so war dieser Stoff nur gewählt, und war diese Kirche sogar nur gebaut worden, damit der erste Maler Deutschlands Gelegenheit fände, an dem denkbar großartigsten Sujet sich zu erproben, an einem Kunstwerke, das geeignet schien, die Tiefen seines Talentes auszuschöpfen und ihn als Rival des größten italiänischen Meisters zu zeigen.

Die auf dem Concil von Trient vereinbarte neue Gestalt des Katholicismus unterschied sich von der bis dahin gültigen besonders darin, daß die frühere Form (die sich im 13. Jahrhundert im Gegensatze gegen die Constitution der Kirche unter der Herrschaft der heidnischen Hohenstaufen gebildet hatte) ein Christenthum der Städte, der Bürger, des „gemeinen Mannes" gewesen war. Der in aristokratischen Sinne reconstruirte Katholicismus des Trientiner Concils dagegen ging an eine höhere Adresse. Nun war es wieder ein Christenthum der Höfe, des Adels, des höheren Beamtenthums, das gebraucht wurde,*) und dieses bedurfte anderer äußerer Mittel für den öffentlichen Gottesdienst als die früheren bescheidenen bürgerlichen Kirchen enthielten. Schon auf Rubens' Jüngstem Gericht hat das gemeine Volk weder an Seligkeit noch an Verdammniß Antheil. Das ist lauter hoher Adel, der hier erlöst oder verdammt wird. Das grobe gemalte Schreckmittel des Teufels, dem die Sünderschaar zu einem einzigen Bissen in den Rachen geschoben wird, hatte keinen Zweck mehr. Ueberhaupt, das „Jüngste Gericht" lag nun viel zu sehr in unendlicher Ferne: man wandte zur Erschütterung der Seelen jetzt feinere, mehr beichtväterische, in der Stille wirkende Mittel an und die Darstellung des großen Ereignisses wurde von den Künstlern nicht mehr gefordert. Im Laufe des 18. Jahrhunderts ist kaum anders

*) Das heute abermals, um die Massen in die Hand zu bekommen, in demokratischem Sinne umgestaltet wird.

als hier und da in der Stille eines gemalt worden, und nachdem die französische Revolution der gesammten europäischen kirchlichen Kunst nach bisheriger, auf Tradition beruhender, Uebung völligen Untergang bereitet hatte, war zu der Zeit, wo Cornelius den Auftrag des Königs empfing, gewiß länger als funfzig Jahre nirgends mehr daran gedacht worden, für die letzte Aburtheilung der Sterblichen eine künstlerische Form zu finden.

Sehen wir die Dinge von dieser Seite an, so muß eingestanden werden, daß Cornelius, indem er zum ersten Male wieder ein Jüngstes Gericht malte, das fast Unmögliche geleistet hat. Aber betrachten wir sein Werk ohne diese historische Einleitung, abgesehen von dem was den Maler fördern oder hindern mußte, so bleibt die Aufgabe an sich eine Unmöglichkeit, ein Irrthum, und ihre Erfüllung ein mißglückter Versuch. Wer heute die Erde durchgraben wollte, könnte dabei die kostbarsten Mineralien oder Quellen finden: durch aber käme er nicht. Und so bleibt bei Cornelius nichts übrig als das zu bewundern, was er trotz seiner Aufgabe hier geleistet hat, das aber ganz zu vergessen, was er leisten sollte, vielleicht nicht einmal wollte. Denn ich möchte zweifeln, ob er geglaubt hat, irgend Jemand könne vor diesem seinem Gemälde an das wirkliche Jüngste Gericht vorahnend erinnert werden: als sei es möglich, daß die zukünftigen Dinge in dieser Gestalt sich vollzögen. Und doch ebenso bedenklich scheint Förster's Annahme, die Composition sei nur symbolisch als eine Darstellung desjenigen Jüngsten Gerichtes gefaßt worden, das sich unaufhörlich im Herzen jedes Menschen jeder seiner Handlungen gegenüber vollziehe.

Cornelius' Sehnsucht, ein Jüngstes Gericht zu malen, war bei ihm als jungen Manne, befangen von den Eindrücken der Klosterbrüder von San Isidoro, natürlich gewesen. In jugendlicher Begeisterung glaubte er an die Wiederkunst der Deutschen

Herrlichkeit und hielt die Wiederaufnahme der alten Formen für eine der Hauptsachen. Die „altdeutsche Tracht" erstreckte sich nicht bloß auf den äußeren Menschen. Das bunte, sonnige, glaubensfreudige Mittelalter mit Kaiser und Kirche an der Spitze (das niemals dagewesen ist), sollte wieder aufblühen. Wollten die jungen Maler damals die Rathhäuser und Kirchen der Städte von neuen Freskogemälden, im Dienste des Heiligen, erglänzen lassen, so gehörte auch das Jüngste Gericht wieder dahin. Aber von den Tagen der Freiheitskriege, wo so gedacht wurde, bis zum Jahre 1830 war viel Zeit verflossen. Diese Träume waren längst für Jedermann völlig verblasst. Die katholisirende Partei der Romantiker war in Deutschland entlarvt und zurückgetreten und Cornelius selbst hatte sich von Fiesole zu Raphael und der Antike, von der Bibel und Dante zu Homer und den Tragikern gewandt. All das sollte vergessen sein! Zurück sollte er in die Stimmung und Begeisterung verrauschter Jugendgefühle sich wieder versenken. Auf den prächtigen Renaissancepalast, zu dem seine Kunst sich umgewandelt hatte, sollte nun doch ein colossaler gothischer oder romanischer Kirchthurm als letzter Abschluß kommen. Möglich war das immerhin wenn es befohlen wurde; künstlerische Vollendung aber konnte dieser Composition nicht ancommandirt werden. Cornelius vermochte nicht ein Werk zu schaffen, das Niemand wünschte, Niemand als Kirchenbild gebrauchte und Niemand als Kunstwerk erfreulich fand. Ein Gastmahl der heidnischen Götter, wo Jupiter neben Venus auf den Wolken sitzt, Apollo singt und die Grazien tanzen, kann mit Vergnügen betrachtet werden ohne daß man dazu antik heidnischen Glauben zu bekennen brauchte. Ein Jüngstes Gericht aber, das keinen überzeugenden Schrecken einflößt oder das nicht, wie bei Michelangelo, gleichsam eine Schule nackter Körperstellungen und Verherrlichung höchster individueller Anschauungen ist, wird in keiner Weise Eindruck machen. Was das

Individuelle anlangt, ſo enthält Cornelius', dem Umfange nach, ungeheures Werk eine kleine Anzahl ergreifender Scenen, im Ganzen aber ſo wenig, daß ſie verſchwinden, während das Reich des Teufels und der Verdammten einen maskeradehaften Eindruck macht. Dieſe Teufel ſind mürriſche Mißgeſtalten, Kerls, die man im Käfig auf Jahrmärkten herumführen könnte, idealiſirte Gorilla's. Am hinderlichſten aber war Cornelius bei dem geſammten Werke die Nothwendigkeit, ſich in einer wichtigen Beziehung den Anſchauungen der wiederaufkommenden kirchlichen Kunſt zu fügen: in Bezug auf das Nackte!

Denn Cornelius als Maler dieſes Jüngſten Gerichtes war jetzt nicht einmal ſein eigner Geſetzgeber. Weder was die Aufgabe an ſich anlangte, noch was die Ausführung betraf, war er frei und konnte wie er etwa gewollt hätte. Funfzehn Jahre früher hatte er in der Reihen derer geſtanden, die eine kirchliche Kunſt aus dem Nichts neu hervorrufen wollten. Während er für ſeine Perſon dann aber mit den griechiſchen Göttern und Helden geſchwelgt hatte, war von ſeinen ehemaligen Genoſſen und alten Freunden das Werk weitergeführt nnd vollbracht worden. Sie hatten die neue chriſtliche Kunſt geſchaffen und zwar ohne Cornelius! Als Extract aller italiäniſchen und germaniſchen kirchlichen Gemälde, von Giotto bis zu Raphael und Dürer, wurde durch Overbeck und deſſen Freunde die neue Form für kirchliche Geſtalten feſtgeſtellt und in immer größerem Umfange längſt angewandt. Mit merkwürdigem Geſchicke hatte man an die Auffaſſung der früheren Jahrhunderte wieder angeknüpft. Hierbei waren, um nur dies zu nennen, bei den Engeln und ihren Verwandten die coloſſalen ſpitzen Flügel abermals aufgekommen, an deren Schwungfedern man ſich die Augen auszuſtechen fürchten müßte, ſowie die faltenreichen Gewänder, welche höchſtens Kopf, Hände und Füße frei laſſen.

Ich weiß nicht, in welcher Geſtalt Cornelius ſich das

Jüngste Gericht 1817 dachte, als er mit Niebuhr darüber sprach: 1830 aber hätte er es denken können wie er wollte: Formen, aus denen kein Heraustreten möglich war, hatten sich fest gebildet und drängten sich ihm auf. Alle die Vortheile, welche Michelangelo und sein Jahrhundert für diese Darstellung gewonnen hatten, mußten aufgegeben und eine Masse von Falten und Costümwerk jeder Art auf die Composition gebracht werden, ohne welche die überirdischen Ereignisse in einer Kirche nun einmal nicht dargestellt werden konnten. Diese Falten und Flügel müssen Cornelius in der Stille in Verzweiflung gebracht haben. Durch sie wurde trotz der colossalen Fläche, die größer als die Wand ist welche Michelangelo in der Sistina zu Gebote stand, der Raum enge und es konnten nur eine beschränkte Anzahl von Figuren darauf Platz finden. Michelangelo wußte mit seinem Gedränge nackter Gestalten die unbegrenzte Anzahl des gesammten Menschengeschlechtes zu symbolisiren. Man meint aus unendlichen Fernen die Völkerzüge unabläſſig von allen Seiten herbeiströmen zu sehn, um hier ihr Urtheil zu empfangen: bei Cornelius sind es einige Dutzend Gestalten, die durcheinander fliegen, und statt daß die Composition sich in die Tiefe verlöre, wie bei Michelangelo, strebt Alles nach vorn, als gölte es, nur die vordere Fläche der Wand mit Figuren zu bedecken.

Heute ist die Ludwigskirche meist verschlossen. Touristen sehen sich das Werk an, welches obendrein, einige Stunden des Tages ausgenommen, so dunkel erscheint, daß man es kaum übersieht. Die übrigen umfangreichen Gemälde, welche Cornelius' Schüler in dieser Kirche ausführten, sind noch unsichtbarer und erregen noch weniger Interesse. Auch die für diese Arbeiten gezeichneten colossalen Cartons sind nach Berlin gekommen, werden aber im Nationalmuseum kaum zur Ausstellung kommen, da sie voraussichtlich zu viel Raum in Anspruch nähmen.

X.

Bei der Beurtheilung der gesammten Malereien in der Ludwigskirche muß stets davon ausgegangen werden, daß wir hier nicht Arbeiten vor uns haben, welche Cornelius in seinem Geiste Jahre lang gebildet hatte, sondern daß er sich in die ihm plötzlich gestellte Aufgabe zu finden hatte, deren größter Theil der drängenden Zeit wegen Schülern übergeben werden mußte. Der König war ungeduldig. Die Dinge sollten so rasch als möglich vollendet dastehn.

War König Ludwig deshalb mit dem Werke nicht zufrieden, so hätte er sich erinnern müssen, daß nur seine Befehle befolgt worden seien. Hiervon aber war hinterher, als der Erfolg zeigte, daß eine unmögliche Aufgabe gestellt worden war, die Rede nicht. Der König hatte gehofft, ein Jüngstes Gericht zu besitzen, durch welches Michelangelo's Arbeit übertroffen würde; statt dessen war ein Werk theuer von ihm bezahlt worden, das, als eine gleichgültige Leistung, weder auf ihn selbst, noch auf das Publikum Eindruck machte. Es ist von Förster Bericht gegeben über die Art, wie dem Meister gedankt und gelohnt wurde. Förster's Buch ist hierfür mit reichhaltigen Mittheilungen versehen. Des Königs und auch Cornelius' Charakter kam diesmal zu vollkommener Entfaltung.

Daß die gegenseitige Verehrung der beiden, jedes in seiner Stellung mächtigen Charaktere nicht auf immer von Bestand sein könne, war vorauszusehen. Der Proceß erscheint sich durchaus normal zu entwickeln. König Ludwig's und Cornelius' Seelenbund dauerte so lange als Cornelius durch immer neue Erfolge dem Könige imponirte, und als der König durch gelegentliches Nachgeben Cornelius im Glauben zu halten wußte, es sei am letzten Tage immer noch wie in der ersten Zeit. Förster möchte nun den Lauf der Dinge so darstellen, als sei der König an dem Schuld gewesen, was kommen mußte. Wir vermögen natürlich nur auf das hin zu entscheiden, was vor-

liegt: dieſe Actenſtücke aber ſcheinen ein Endurtheil zu bedingen, das anders zu faſſen iſt.

Cornelius war bei ſeiner anfänglichen Berufung aus Rom nach München in einen Kreis von Künſtlern eingetreten, die ſich ihm beugten weil ihm der goldne Schlüſſel zum Herzen des Königs zu deutlich allein in die Hand gegeben war. So natürlich aber wie Cornelius ſelbſt es anſah, ſchien dieſen älteren, nun in die zweite Ordnung gedrängten Künſtlern das neue Verhältniß nicht. Sie wollten ihr früheres Theil wenigſtens nicht verlieren. Das kann Niemandem verübelt werden. Cornelius aber, im unbefangenen Glauben an ſeine Miſſion als Großmeiſter der heiligen Freskomalerei, betrachtete Alles, was in Sachen der Kunſt geſchehen ſollte, ſo durchaus als ſein ihm durch König Ludwig von der Vorſehung überwieſenes Departement, daß er Rückſichten vernachläſſigte, die zu beobachten geweſen wären. Nehmen wir das erſte große Exempel dieſer Art, das Förſter in allen Details und Schriftſtücken mittheilt: die Malerei in den Loggien der Neuen Pinakothek.

Dieſer Bau war ein Werk Klenze's. Klenze hatte in München längſt eine feſte Stellung ehe man dort an Cornelius dachte. Er war der Erbauer der Glyptothek. Er hatte die Maaße der Zimmer nach Rom zu ſenden gehabt, als Cornelius zuerſt vom Kronprinzen dort den Auftrag empfing, an deren Ausmalung zu denken. Architekten ſehen ſich bei Gebäuden, mag ſpäter an die Wände kommen was da will, als die eigentlichen Schöpfer und als die commandirenden Generäle an. Ohne Zweifel hatten die Freskomalereien in der Glyptothek Cornelius im höchſten Sinne nun zum Erbauer dieſes Palaſtes für die Statuen des Königs gemacht. Cornelius' Name wurde zuerſt genannt. Klenze ſtand zurück, als derjenige der die Wände nur zu mauern gehabt, auf denen Cornelius malte.

Wir wiſſen nicht, ob Klenze das ſeiner Zeit übel empfunden und, wenn es der Fall war, ſeine Empfindlichkeit ſichtbar

hatte werden lassen; es sollte mich aber nicht wundern, wenn er es gethan. Jetzt jedoch ereignet sich etwas ganz Anderes.

Die Neue Pinakothek war fertig. Der König läßt sich von Klenze einen Plan für die innere Ausschmückung des Gebäudes vorlegen. Ich weiß nicht, ob das nun Folgende von Seiten des Königs still eingefädelt war, weil er sich bei einem Wunsche, den er hegte, Klenze gegenüber persönlich aus der Schlinge zu ziehen hoffte: er übergiebt Klenze's Vorschläge Cornelius zur Begutachtung. Dieser, mit der Aufforderung seines Monarchen in der Hand, erblickt begeistert in der sich darbietenden Reihe leerer Wände eines öffentliches Gebäudes nichts als den ihm und seinen Schülern von Gott und Rechtswegen gebührenden Malergrund und faßt in diesem Sinne einen Bericht ab, worin Klenze's Vorschläge auf rücksichtslose Weise, nicht nur was die Sache, sondern auch was den Kostenpunkt anlangt, getadelt und verworfen werden, während er zugleich Anschläge für von seinen Schülern auszuführende Malereien macht.

Hat Klenze diesen Bericht gesehen, so mag sein Charakter nun so schlecht wie Förster will oder er mag ein Engel von Sanftmuth gewesen sein: dieses Verfahren mußte Gift und Galle in ihm erregen. Nicht nur, daß er abermals den Ruhm seiner Schöpfung bestenfalls mit Cornelius theilen sollte, war beinahe seine Integrität angegriffen. Cornelius hat die Ausdrücke unvorsichtig gewählt. Und was erreicht Klenze, dem Förster jetzt den Vorwurf des Intriguirens gegen Cornelius macht, beim Könige gegen Cornelius? Daß man diesem den Auftrag nicht direct gab, sondern daß man sich mit ihm dahin vereinigt, er solle die Entwürfe für die in der Pinakothek zu malende Geschichte der Modernen Malerei zeichnen, während Professor Zimmermann die Gemälde ausführte, aber nicht unter Cornelius' Leitung, sondern als selbständiger Meister unter Klenze's Superintendenz. Dies Arrangement nahm Cornelius und

seine Schule für eine blutige Beleidigung. Cornelius war kaum vom Könige zu bewegen, darauf einzugehen. Er sah eine Hintansetzung seiner Person, seiner Schüler, seiner Kunst darin. Allerdings, er und Klenze hätten sich vielleicht nur über den König beklagen dürfen, der wahrscheinlich beide in diese Stellung gegeneinander gebracht. Allein warum sollte Klenze allein nachgeben? Wenn Förster ihn nur auf das hin, was gedruckt in seinem Buche zu lesen steht, als einen Mann hinstellen will, welcher Cornelius' Stellung zu untergraben beabsichtigte, so liegt kein Grund dafür vor. Was Klenze erreichte und was Förster als die Frucht finsterer Intriguen darstellt, war das Geringste was ihm zugestanden werden mußte, da Cornelius, selbst wenn der König ihn verleitete, die Kritik der Klenze'schen Vorschläge zu verfassen, immer Schonung genug für den Mann hätte hegen sollen, der hier der am meisten beleidigte Theil war.

Cornelius, als altes geschultes Parteioberhaupt aus römischen Zeiten her, wußte daß es darauf ankäme, über zahlreiche Kräfte zu gebieten und die entscheidenden Stellungen durch Freunde zu besetzen. Er sorgte dafür, daß Klenze in seinem Fache einen Concurrenten bekäme und brachte Gärtner in eine einflußreiche Position. Gärtner war deshalb der Bau der Ludwigskirche übertragen worden. Und von dieser, seiner eignen Creatur mußte Cornelius nun schließlich jetzt das Härteste erleben. Denn Gärtner wurde vom Könige dazu ausgesucht, Cornelius den entscheidenden Schlag zu versetzen, als diesem, nach Beendigung des Jüngsten Gerichtes, klar gemacht werden sollte, es sei Zeit für ihn, München den Rücken zu kehren.

Mit ungeheurer Erwartung war der Vollendung des Gemäldes entgegengesehen worden. Wenn ein König 80,000 Gulden für dergleichen ausgegeben hat, so muß der Erfolg nicht nur dem Lande, sondern auch dem eignen Gefühle gegenüber der entsprechende sein. Große Meister, die mitten in schöpfe-

rischer Thätigkeit stehen, spielen immer va banque: der letzte Einsatz entscheidet über das Schicksal alles vorher Gewonnenen. Die Malerei der Ludwigskirche war etwas die Erwartungen ganz anders als früher Erregendes. Diesmal sollte an das Verständniß aller Welt, gebildet und ungebildet, Gelehrte und Ungelehrte, arm und reich appellirt werden. Ein Jüngstes Gericht war ein Thema, das jeden Münchner anging. König und Publikum im weitesten Umkreise erwarteten eine Leistung, welche Alles überragte was von modernen Meistern überhaupt geschaffen worden sei. Man hatte das Bedürfniß, bei Cornelius' Ruhm noch das letzte Tüpfelchen aufs i zu setzen. Es fehlte doch immer noch etwas: der rechte Umfang an Popularität. Die Glyptothekſäle waren mehr für die Gebildeten; das gesammte Deutsche Volk sollte ein Werk empfangen, das auf Jedermann den tiefsten Eindruck zu machen nicht verfehlen könne. Aber der letzte, geheimste und handgreiflichste Grund der Spannung für den König wie für Cornelius: sie sahen sich bereits zu lange aus nächster Nähe, als daß beide nicht die Nothwendigkeit empfunden hätten, es müsse auf das etwas abgetrocknete Erdreich der idealen Insel, auf der sie zusammen unter Palmen wandelten, ein gründlicher Platzregen herabströmen, der die Vegetation wieder in frischen Schuß brächte und die Luft reinigte, oder aber, schärfer gesagt: es müsse endlich zum Austrage kommen, wer der Herr und wer der Diener sei. Schoß Cornelius jetzt abermals den Vogel ab, so hatte er von nun an unbeschränktes Anrecht, mit seinen weiteren Plänen dem Könige am nächsten zu stehen, und die Architekten konnten sich darauf gefaßt machen, in infinitum Mauern zu errichten, damit Cornelius seinen Namen darauf schriebe. Ging dagegen die Sache nicht nach Wunsch und Erwartung, so standen so und soviel energische Leute bereits in Positur da, mit Brecheisen in den Fäusten, um den Riß zwischen dem Könige und Cornelius, dessen leise Bruch-

linie sich bereits verfolgen ließ wenn auch die Theile noch fest aneinander schlossen, sofort zu einem Abgrunde zu erweitern, den nichts weder ausfüllen noch überbrücken könnte. Und diese Fäuste fanden jetzt zu thun.

Schon während der Ausführung der Malerei in der Ludwigskirche herrschte dort nicht das fröhliche Treiben auf den Gerüsten, erzählt Förster, das meist in den Sälen der Glyptothek gewaltet. Dort habe die anders geartete Aufgabe einen andern Geist mit sich gebracht. Auch wirkte wohl, setzen wir hinzu, daß alle Mitwirkenden jetzt zehn Jahre älter waren. Im Stillen aber that sicherlich am meisten das Gefühl, einen verlorenen Feldzug begonnen zu haben. Ein übermäßig großer, beinahe düsterer Raum; die Dunkelheit gesteigert durch eingebaute Gerüste; der Befehl des Königs, zu eilen mit der Arbeit; der unerfreuliche Gegenstand: die wie eine städtische Folterkammer des 15. Jahrhunderts wirkende Hölle, während das enge und unbehagliche Paradies drüben, in dessen Mitte König Ludwig selber, man möchte sagen, hineingesteckt worden ist, nichts Heiteres, Sonniges, Anlockendes zur Schau trägt; die gepanzerten Erzengel, die den Raum beengen; die thronenden Erzväter in den langen historischen Bärten und mit den eisern ernsten, kahlen Schädeln, Inquisitorenartig dasitzend in tausendmal gesehenem Faltenwurfe; all das in harten Farben Jahr aus Jahr ein colossal auf die Wand zu malen —: eine solche Arbeit mußte herabstimmen. Und zu gleicher Zeit wuchs unter Klenze's Leitung bei Regensburg die mächtige Walhalla empor, für deren Schmuck alle Bildhauer Deutschlands glänzende Aufträge empfingen.

Noch hatte der König die Malerei der Ludwigskirche nicht gesehen, als, vielleicht durch die Aengstlichkeit der ausführenden Maler selbst hervorgerufen, bedenkliche Gerüchte in München auftauchten. Das Weitere kann in wenigen Worten erzählt werden. Der Moment kam, wo König Lud-

wig zuerſt in ſeine Kirche geführt werden ſollte. Schon die Vorbereitungen für dieſen Beſuch waren eine Beleidigung für Cornelius. Ein bitterer Brief iſt abgedruckt, in dem er ſich über Gärtner beklagt, der das halbe Gemälde mit Gerüſten verbaut habe, ſo daß der untere Theil im Schatten liege: dieſe müßten durchaus fort ehe der König davortrete. Keine Antwort und die Gerüſte bleiben. Eines Tages begegnet Förſter ſeinem Meiſter in der Ludwigsſtraße, der in furchtbarer Aufregung ihm mittheilt, ſoeben ſeien der König und Gärtner in die Kirche eingetreten. Er ſelbſt, der es geſehen, habe hinterher wollen und es ſei ihm vom Thürſteher der Eintritt verweigert worden, mit Wiederholung des vom Könige, ſowie von Gärtner empfangenen ausdrücklichen Befehles, Niemanden, auch Cornelius ſelbſt nicht, den Eintritt zu geſtatten.

Man erinnert ſich unwillkürlich, wie Michelangelo vom Thürſteher des Pabſtes aus dem Vaticane gewieſen wurde. Der Unterſchiede aber ſind viele. Michelangelo war damals ein junger Menſch, der Pabſt ein rückſichtsloſer alter Herr, und der Pabſt allein hatte den Befehl gegeben. Cornelius dagegen war damals ein Mann zwiſchen Funfzig und Sechzig, der Director der Akademie, der im Angeſichte Europa's geadelte, decorirte, mit allen denkbaren Beweiſen bewundernder Freundſchaft überſchüttete Ritter Peter von Cornelius, der Schöpfer eines von ihm mit langjähriger Anſpannung der Kräfte vollendeten Werkes, vor das er mit dem königlichen Beſteller endlich ſelbſt treten wollte. Und nicht der König allein, ſondern neben ihm der Oberhofbaurath Gärtner hatte dem Thürhüter den Befehl ausgeſprochen, Cornelius den Eintritt in die Kirche zu verwehren, in der er wenigſtens ſo gut wie Gärtner ſelber noch der Herr war und zu befehlen gehabt hätte.

Cornelius hat, was er in München an Ehre und anderem Gewinn einheimſte, theuer bezahlen müſſen. Wäre König Ludwig ein Mann geweſen, auf den ſich Shakeſpeare's Worte „jeder

Zoll ein König," wahrhaft anwenden ließen, so hätte ihm einfach menschliches Gefühl jetzt sagen müssen, daß zum ersten Male der Moment gekommen war, wo er Cornelius zeigen konnte, wie hoch er ihn in Wahrheit stelle. An Versen und Prosa hatte es nicht gefehlt, worin er seine Verehrung ausgesprochen, und Cornelius war nicht zu verdenken, wenn er das sich Jahrelang gleich bleibende Klima endlich für constant hielt. Vielleicht auch hätte Ludwig anders gehandelt, wäre zu dem Aerger über den verunglückten Erfolg nicht das Gefühl hinzugetreten: Cornelius' Talent sei erschöpft und die Gelegenheit da, ihn loszureden.

Cornelius wußte, daß in München keine Arbeiten mehr zu erwarten waren, an denen sich sein Ruhm neu erkräftigte, Er nahm danach seine Maaßregeln. In Preußen hatte Friedrich Wilhelm IV. eben den Thron bestiegen. Es war Zeit, sich daran zu erinnern, daß man selber ein Preuße sei und daß nun dennoch in Berlin vielleicht Platz für einen „königlich preußischen Raphael" sich finden dürfte.

XI.

Es ist bekannt, mit welcher Ueberschwänglichkeit in den Anfangszeiten Friedrich Wilhelm des Vierten bei uns gesprochen uud geschrieben wurde. Der Briefwechsel, der sich jetzt mit Cornelius und über Cornelius entspann, dessen Berufung nach Berlin bald eine beschlossene Sache war, hat trotz der übertriebenen Hoffnungen, die gehegt wurden, und trotzdem daß wir heute nur zu gut wissen, wie traurig Alles verlaufen ist, ein Element, welches gegenüber den Münchner Correspondenzproben wohlthut. König Ludwig konnte in seinen Briefen, Cabinetsordren oder Gedichten einen Mann, den er für den größten Künstler hielt, mit den höchsten Schmeichelnamen belegen, oder er konnte ihn, nachdem die Laune gewechselt, mit Füßen treten: er war der Herr. In Preußen hatte ein Mann,

der etwas war, eine andere Stellung. In den auf Cornelius bezüglichen Schriftstücken macht sich eine gewisse objective, staatsmännische Haltung geltend. Der Brief, in welchem Cornelius durch Bunsen sich anbietet, der, in welchen Bunsen dies Schreiben dem Könige zusendet, und der Brief Alexander v. Humboldt's, durch den der König Cornelius auffordert, seine Bedingungen zu nennen, werden immer als für alle Theile ehrenvolle Actenstücke dastehen.

Es ist schön und groß gedacht, daß Cornelius gleich in seinem ersten Briefe an Genelli erinnerte, welcher damals in München verkümmerte und für den dort nichts zu hoffen war. Bunsen's Brief faßt das damalige europäische Urtheil über Cornelius zusammen. Man betrachtete seine Werke mit Ehrfurcht. Niebuhr's Prophezeiungen waren nun doch wahr geworden. Goethe's und seiner Privatabneigungen erinnerte man sich kaum mehr. Cornelius selber nahm in Deutschland eine Stellung etwa ein, seiner geistigen Wucht nach, wie sie Goethe innegehabt. Der Streit zwischen den Nazarenern und Hellenikern war zu Boden gefallen: beide standen als gemeinsame Vertreter der idealen Kunst jetzt den emporkommenden Realisten gegenüber, denen weder an griechischen noch an christlichen Idealgestalten gelegen war, denen die Darstellung des „Historischen" in voller, nachweisbarer, ächter Wirklichkeit als Höchstes vor Augen stand. A. v. Humboldt's Brief an ihn zeigt, wie hoch Cornelius in Berlin taxirt wurde. Viele Berühmtheiten waren dorthin berufen worden: keiner von diesen Männern erschien in solchem Ruhmesglanze wie Cornelius. Keinem war, wie ihm, eine Deputation des Berliner Magistrates entgegengegangen, um auszusprechen, daß man Heil und Segen für die Kunst und für das Vaterland von seiner Anwesenheit erwarte. Das von König Ludwig verschmähte Christliche Epos war der Inhalt der ersten Bestellung des neuen königlichen Herrn. Die Wände eines

Camposanto für die Königliche Familie sollten diese Compositionen tragen. Geld und guter Wille in überströmender Fülle standen für die Unternehmung zu Gebote. Zwar soll König Ludwig damals gesagt haben, im Hinblick auch auf Schelling, er müsse Friedrich Wilhelm sehr dankbar sein, daß er ihm seine unbrauchbaren Leute abnehme. Aber Berlin blieb Berlin und München doch nur München. Wiederum schien München jetzt für Cornelius nur eine vorbereitende Stufe gewesen zu sein, auf der sein höherstrebender Fuß nicht länger zu verweilen brauchte als seinetwegen nöthig gewesen war. Rom, Düsseldorf, München, Berlin: der Abschluß trug die höchsten Verheißungen in sich.

Da Alles jetzt von Friedrich Wilhelm dem Vierten abhängt, muß vom Könige nun die Rede sein.

Der König trat seine Regierung unter Vortheilen an, die außerordentliche genannt werden können. Kaum hat jemals einen beginnenden Fürsten eine so große Anzahl bedeutender Talente umgeben als ihn. Wie Cornelius sich an Friedrich Wilhelm IV. wandte, so schien für jeden ausgezeichneten Mann in Deutschland der Weg nach Berlin sich aufzuthun. Der Zufall wollte, daß bei des Königs Thronbesteigung die Inhaber der höchsten Staatsämter meist so alt waren, daß ein Ersatz durch frische Kräfte ohnehin nöthig gewesen wäre. Diese Kräfte standen dem Könige in Gestalt eines weiten, ihm freundschaftlich verbundenen Kreises geistreicher Leute zu Gebote. Alle erfüllt von der gleichen schwärmerischen Erwartung eigner außerordentlicher Leistungen in außerordentlichen Zeiten, denen man entgegensah ohne sie zu fürchten. Auf eine Epoche der Sparsamkeit und Aengstlichkeit schien ein Zeitalter der Fülle und Kühnheit zu folgen. Ueberall wurde vom Besten verlangt und es war leicht erreichbar. Zwar gab es schon damals Leute, welche weiter sahen und die Consequenzen bedachten, aber kein trüber Ton der Befürchtung klang vernehmbar

in dieſe glücklichen Anfänge hinein. Im Jahre 1842, als die Wiederaufnahme des Dombaues in Köln feierlich eingeweiht wurde, hielt der König eine Rede. „Montags," ſchreibt Boiſſerée an ſeine Frau, „blieb kein Auge trocken, die alten Generale, die neben uns ſtanden, der Erzherzog Johann, ſelbſt Humboldt und auf ſeine Weiſe Metternich waren tief ergriffen und drückten ſich die Hände. Humboldt ſagte mir, Metternich habe über die Rede des Königs bemerkt: Il-y-a là un enivrement mutuel, qui est peut-être plus dangereux pour celui qui le produit que pour les autres." Allein Boiſſerée ſelbſt ſcheint die herbe Kritik dieſes Ausſpruches gar nicht verſtanden zu haben. Heute leſen wir auch in Humboldt's Briefen, wie ſehr ihm in der Stille damals ſchon Befürchtungen aufſtiegen. Zu Tage aber trat nichts und Boiſſerée's Brief ſagt weiter, wie Alle damals von dem gleichen Gefühle der „reichen, bedeutungsvollen Gegenwart" durchdrungen waren. „Es iſt," ſo fährt er fort, „wie die Abendröthe jener großen Zeit (der Freiheitskriege nämlich), die aber zugleich auch die Morgenröthe einer neuen Zeit, einer, wenn nicht alle Zeichen trügen, hoffnungsreichen, ſegensvollen Zukunft iſt."

So dachte im Durchſchnitte damals Jedermann. Dies die Atmoſphäre, in die Cornelius eintrat.

Der König liebte nicht nur die Kunſt von früh an: er war ſelbſt Künſtler. Man bezeichnet ſeine Stellung am einfachſten mit dem Namen eines Schülers Schinkel's. Wir haben architektoniſche Zeichnungen von ſeiner Hand, die durchaus im Geiſte Schinkel's gearbeitet ſind. Wiederum ſind viele Blätter Schinkel's unter des Kronprinzen Anſtoß entſtanden, denn die Zeiten des Königthumes Friedrich Wilhelm's erlebte der arme Schinkel nicht mehr als geſunder Mann. Dieſe Schülerſchaft bei Schinkel erklärt die Vorliebe des Königs für Architektur und zugleich ſeine Univerſalität. Auch König Ludwig baute gern und umfaßte Alles was Kunſt war: den-

noch kein größerer Unterſchied, als der zwiſchen Cornelius' altem Herrn und zwiſchen dem neuen, in deſſen Dienſt er eintrat.

Ludwig, der bei ſeinem Regierungsantritte noch als jugendliche Kraft auf das Leben losging, ward von einer allgemeinen, umfaſſenden Leidenſchaft vorwärts getrieben, die im Erſchöpfen des Ueberfluſſes ihr Genügen ſuchte. Seine Maitreſſen, ſeine Sammlungen, ſeine Malereien, ſeine Bauten, ſeine Reiſen, ſeine poetiſchen Schwärmereien: Rom, Florenz, Griechenland: Alles nahm ihn abwechſelnd völlig ein und es kam nur darauf an, jeden Moment ſeines Lebens überquellend mit dem Intereſſe auszufüllen, von dem er ſich gerade ergriffen fühlte. Keine Ausgabe war zu groß, wenn es ſich um Erreichung der Zwecke handelte, die ihm zufällig als das Höchſte vorſchwebten. Begabt mit dem eigenthümlichen Geſchicke, ſeine eigene fürſtliche Stellung doch immer wieder herauszuretten, ſtürzte er ſich aus einem Abenteuer ins andere, und wenn ſeine Begeiſterung für Lola Montez zufällig das letzte war, ſo hätte es ebenſogut der Ankauf des Apoll von Belvedere ſein können, wenn dieſer zu haben geweſen wäre, oder die Aufführung dieſes oder jenes patriotiſchen Prachtgebäudes. Es liegt etwas Ungezähmtes in dieſem Lebenslaufe, etwas von großer Naturkraft Zeugendes: Cornelius, der aus ſeinem eigenen Weſen das des Königs ermeſſen konnte, durfte wohl den Wahn hegen, dieſen wilden Waſſerfall einzig auf ſeine Mühle zu leiten. Er bedachte nur nicht, daß ſolche Ströme plötzlich ihr Bette ändern.

Friedrich Wilhelm hatte nichts von dieſer unbändigen Naturkraft. Auch er wollte Paläſte und Kirchen bauen, Kunſtwerke kaufen oder beſtellen, hatte koſtbare Neigungen und ſuchte ſie um jeden Preis zu befriedigen, allein all dem Intereſſe, das ihn für die eine oder andere Unternehmung beſeelte, war eine ſofort wirkende kritiſche Bedachtſamkeit beigegeben, die

ihm unmöglich machte, mit der Vehemenz einen gefaßten Gedanken zu verfolgen, die bei König Ludwig hervortrat. Friedrich Wilhelm hatte als Gelehrter sich historische Ueberzeugungen erworben, welche auf sein Verhältniß zur Kunst von ebenso entscheidendem Einflusse waren wie auf seine Politik. Hier zu erreichen und durchzusetzen was seiner Natur und seinem Glauben am meisten entsprach, war sein eigentlicher Genuß. Statt leidenschaftlichen Festhaltens zeigte er unablenkbares Zurückkommen immer wieder auf dieselben Pläne. Seine Gedanken wechselten niemals in sich, sie traten in der gleichen Gestalt immer wieder hervor und die Ereignisse hatten keinen Einfluß auf sie. Der König brachte ein vollständiges, seiner Natur entwachsendes System mit auf den Thron, das durchzuführen sein Bestreben war, außerhalb dessen ihn nichts interessirte. Und nun traf es sich, daß Cornelius in seinem Christlichen Epos gerade dasjenige Werk monumentaler Malerei vorschlug, das den Ideen Friedrich Wilhelm's sosehr entsprach, als habe er aus der innersten Seele heraus den Auftrag dazu gegeben.

Es ist eine Folge der Verhältnisse, daß, wenn Fürsten künstlerische oder wissenschaftliche Neigungen hegen, welche, über das Maaß des allgemeinen Interesses hinausgehend, zu eignen schöpferischen Gedanken führen, ihr Talent sich mit einer Einseitigkeit bethätigt, die bei Privatpersonen unmöglich wäre. Ihre Ueberzeugungen müssen sich rein aus ihrer Natur entwickeln, Widerspruch mit entscheidender Kraft erfahren sie nicht, der Discussion gehen sie leicht aus dem Wege, Ermunterung und Bewunderung stehen in der besten Form dargebracht stets zu Gebote und es wird durch das Zusammenwirken all dieser Elemente rasch und natürlich die Unbefangenheit herbeigeführt, die der Privatmann erst mit vielen Kämpfen erobern muß.

Friedrich Wilhelm hatte als junger Mann die entschei-

benden Eindrücke gerade damals empfangen, als die Schule der nationalen Romantiker in Blüthe stand. Mochten die Verhältnisse sich noch so sehr ändern: der Kronprinz blieb den Eindrücken getreu, die einmal Besitz von seiner Seele genommen hatten. Nach der Thronbesteigung wurden Tieck und Rückert berufen, während die Brüder Grimm in der Philologie, Schelling in der Philosophie die gleiche Richtung vertraten, die aus einer Verbindung von Religion, Wissenschaft und nationaler Begeisterung entstanden war, und deren staatsmännische Vertreter in der Umgebung des Königs zu bekannt sind als daß ich sie aufzuzählen brauchte.

Bekannt ist, was die Romantische Schule aufgelöst hatte. Katholische und protestantische Religiosität waren zuerst Hand in Hand gegangen. Wir sahen die Boisserée's nach der einen Seite mit Goethe, nach der andern mit der katholischen Pietistin, der ehmaligen Jüdin Dorothea Schlegel in engem, natürlichem Verkehr stehen, Görres, Arnim, Grimm's, Ringseis, Brentano als die besten Freunde nebeneinander hergehen. Später schied man sich stillschweigend, Katholiken und Protestanten, ohne daß ein scharfer Bruch entstanden wäre. Die Partei der Romantiker war niemals zur Inhaberschaft der politischen Macht gelangt, ihr Programm brauchte nie für öffentliche Zwecke scharf formulirt zu werden. Dem Herzenswunsche der Romantischen Schule nach hätte aus ihr eine nationale Verbindung der beiden Deutschland getrennt haltenden Confessionen hervorgehen müssen.

Dieser Gedanke einer allgemeinen Deutschen Kirche hatte in der Seele zweier Romantiker wirklich sich weiter entwickelt: beim Kronprinzen von Preußen und bei Cornelius, und ein öffentliches Zusammenwirken dieser Männer trat jetzt zu einer Zeit zu Tage, die als die äußerste bezeichnet werden kann, in der dergleichen in Deutschland möglich war.

Friedrich Wilhelm's geheime Hoffnung ging dahin, eine

allgemeine christliche Kirche herbeizuführen. Er war Protestant, aber nicht im Sinne des anfangs das Volk demokratisch aufregenden Luther, von dem eine neue Schöpfung ausging, sondern indem er, auf die urälteste kirchliche Entwicklung zurückgreifend, den Katholicismus selber als eine Neuerung ansah. Des Königs Christenthum war das der Zeiten, wo die griechische und römische Kirche sich noch nicht getrennt hatten. Daher seine Vorliebe für Katakomben und früheſten Kirchenbau. Das was heute die Altkatholiken erstreben, aber aus der Initiative der Gemeinde zumeist, wollte auch Friedrich Wilhelm herbeiführen, aber mehr auf dem Wege von Transaction zwischen den kirchlichen Behörden. Es hätte ihm nicht unmöglich geschienen, zwischen den englischen und evangelischen Bischöfen eine stille Vereinigung zu erlangen und das so gewonnene Resultat zur Grundlage neuer Verhandlungen mit den Katholiken und Griechen zu gestalten. Daher diese Mischung humanistischer, hierarchischer und doch liberaler Kirchlichkeit beim Könige, die das Volk, das im Jahre 1840 sich kaum mehr der Zeiten der Romantik erinnerte, nicht verstehen konnte; daher des Königs Neigung zum byzantinischen Baustyl und sein Traum eines Bisthums zu Jerusalem, als der Wiege eines neu aufgefrischten Christenthumes. Daher sein Interesse für den Kölner Dom, an dessen Vollendung Protestanten und Katholiken gleichmäßig weiterarbeiteten.

Bei Cornelius konnte von so weitgreifenden Ideen natürlich keine Rede sein. Er war einfachere Wege gegangen. Durch Niebuhr in Rom scheint der Umschwung hervorgebracht sein, daß eine liberalere, reinere Ansicht vom Wesen der Kirche bei ihm die Oberhand gewann. Als dirigirende Persönlichkeit einer Vereinigung von Katholiken und Convertiten, von ihren Gesprächen umgeben und umhüllt, mußte die Aeußerlichkeit dieser Wirthschaft seiner gesunden Natur bald offenbar werden. Hätte er aber je die Neigung gehabt, sich

dem Proteſtantismus zuzuwenden, ſo würde wiederum Niebuhr's ängſtliches Chriſtenthum ihm zuerſt gezeigt haben, daß er aus einer Charybdis in einen unbeweglichen Binnenſee gerathen würde. Cornelius empfand, daß man hüben und drüben aus den alten Geleiſen herausmüſſe. In der Kunſt wie im geſammten geiſtigen Leben. Daher ſeine Hochachtung vor Luther. „Zu Luther's Zeiten, ſagte er mir einmal, wäre ich einer der erſten unter ſeinen Anhängern geweſen.“ Er liebte das Tapfere, Nationale, die Hauptſache im Auge Haltende bei Luther. Und ſo, ohne daß ſein katholiſch kirchlicher Glaube davon berührt ward, bildete ſich in ihm der Gedanke einer gemeinſamen, über den Confeſſionen ſtehenden chriſtlichen Kirche, als deren Wandſchmuck ſein chriſtliches Epos dienen ſollte. Was konnte Friedrich Wilhelm IV. Gelegeneres geboten werden: ein Katholik, der für einen proteſtantiſchen Friedhof byzantiniſchen Styles aus voller Ueberzeugung die allen Confeſſionen gemeinſamen Urideen des Chriſtenthums bildlich geſtaltete!

Nun aber auch zeigt ſich, aus welchen Rückſichten vielleicht der König von Bayern dieſes Chriſtliche Epos ſeinerſeits verworfen hatte. König Ludwig bedurfte bei dem Leben, das er führte, einer praktiſchen Religion, die ihn in ſeinem Gewiſſen immer wieder herſtellte, er bedurfte für die Regierung des Landes der feſten Treue ſeiner bayeriſchen Geiſtlichkeit, der er die heidniſchen Tempel durch Kirchen, Dome und Baſiliken abkaufte. Hiſtoriſche und theologiſche Speculation hatte ihn nie beunruhigt. An die Herſtellung des apoſtoliſchen Chriſtenthums war von ihm bei ſeinen Münchner Baſiliken nie gedacht worden. Faſt wahrſcheinlich iſt mir, daß man in München das Häretiſche in Cornelius' Chriſtlichem Epos gewittert hatte, über deſſen Bedeutung Cornelius ſich offen geäußert zu haben ſcheint, und daß der König ihm deshalb unzweifelhaft katholiſchere Aufgaben zu ſtellen genöthigt war. Denn

wenn König Ludwig von Cornelius' Christlichem Epos ein oder das andere Blatt wirklich vor Augen gestanden hatte, so ist fast undenkbar, daß er nicht, wie er später that, als Cornelius sie ihm vorlegte, die großartige Macht der Compositionen sofort empfunden hätte. Ueber seine Gründe, sie dennoch zu verwerfen, wird wahrscheinlich zukünftig erst einmal in Memoiren oder gedruckten Briefen Auskunft gegeben werden.

XII.

Noch war 1840 der Deutsche Liberalismus durch so viel ältere Männer vertreten, denen nichts Besseres möglich schien als ein Wiederaufblühen dessen, was 1817 durch die Schuld der Regierungen plötzlich zu welken begann, daß man von Friedrich Wilhelm's IV. die Erfüllung aller nationalen Wünsche erwartete. Verfassung, Preßfreiheit und ähnliche Gedanken höherer und niederer Art erfüllten bei seinem Regierungsantritte die Herzen. Jeder hoffte was ihm am schönsten däuchte. Nirgends fand sich Gelegenheit, diese Wünsche öffentlich zu debattiren, im heutigen Sinne. Man verlangte jedoch das weder, noch entbehrte man es. Man würde die sich darbietende Gelegenheit nicht einmal zu benutzen verstanden haben. Es wurde still fortgeträumt; denn selbst die Versuche, die auf preußischen Provinziallandtagen oder in Deutschen Ständeversammlungen gemacht wurden, so laut sie damals wiederhallten, müssen, mit dem verglichen, an das wir heute gewöhnt sind, wie kaum hörbares Gelispel erscheinen.

Der König dagegen trat in dem patriarchalischen Gefühle einer Alleinherrschaft edelster Art die Regierung an. Jede berechtigte Forderung versprach er gewähren zu wollen, wo er helfen konnte half er, Glanz entfaltete er, seine persönliche Liebenswürdigkeit und die jede Probe bestehende Herzensgüte entzückte Leute aller Parteien: niemals aber wollte er ernstlich

zugeben, daß das Volk seinen Antheil an der Regierung erhielte. Allein auch dies ergab sich nur aus vergleichender Beobachtung für Einzelne. Man war überzeugt, die wachsende Einsicht werde Friedrich Wilhelm allen Zugeständnissen zuführen, welche das Beste des Vaterlandes nöthig machte. So lebte man hin. Mit leise anschwellender Ungeduld, doch mit sicherer Erwartung eines erfreulichen Ausganges. Liberale und conservative Gesinnung stand sich nur im Allgemeinen gegenüber. Selbst die Anfänge eines scheinbaren constitutinnellen Daseins änderten hier nicht viel. Bis zum Jahre 1848 ging das in unklarem Betriebe so vorwärts.

Diese sieben Jahre haben Cornelius' glänzendste Tage geliefert. Da von Camposanto und Dom einstweilen noch kein Stein auf dem andern lag, durfte er sich der Herstellung seiner Entwürfe in aller Gemächlichkeit hingeben. Eine Fülle von Unterbrechungen, Jahr aus Jahr ein nicht abreißend, förderten ihn bei seiner Arbeit eher als daß sie ihn störten. Sie waren ehrenvollster Art. Cornelius stand in Berlin auf einem anderen Piedestale als in München. Sein Kunst war in die hohe Politik aufgenommen. In England feierte man ihn. Für die Malereien im Parlamentshause hatte er seinen Rath zu geben. Aus Lissabon erbat man, als besondere Gunst, Zeichnungen für die Ausmalung eines königlichen Schlosses. Der silberne Taufschild, den Friedrich Wilhelm seinem Pathen, dem Prinzen von Wales sandte, war von Cornelius gezeichnet und die Königin Victoria dankt ihm eigenhändig im Namen ihres Sohnes. Bei Hofe in Berlin wurden Scenen aus dem „Tasso" in lebenden Bildern dargestellt. Cornelius macht die Entwürfe dafür, die Entzücken erregen. Die Commissionen für künstlerische Zwecke erfahren seinen Beitritt, die Malereien in der Vorhalle des Museums werden unter seiner Leitung ausgeführt, die Medaillen, welche die neue Herrschaft schlagen läßt, können seiner Hand

nicht entbehren. Für das Mauſoleum in Charlottenburg, für Glasfenſter von Domen, für alles irgend Bedeutende auf künſtleriſchem Gebiete werden ſeine Entwürfe, ſein Rath, ſeine Billigung eingeholt. Orden langten von vielen Seiten an, Doctorate, Medaillen, Adreſſen, Auszeichnungen jeder Art. In ſeinem Hauſe verſammelte ſich die Berliner einheimiſche Ariſtokratie des Geiſtes und die der Fremden.

Endlich mußten nun doch die Entwürfe für die Friedhofshallen im Ganzen zuſammengebracht werden und „es verſtand ſich von ſelbſt, daß dergleichen nur in Rom würdig geſtaltet werden könne.“ Cornelius ging nach Rom, arbeitete angeſtrengt und ſchuf die Zeichnungen, die, wie ſeine früheren römiſchen Blätter für die Glyptothek, einſtweilen nur in einfachen Umriſſen verriethen was einſt coloſſal erſcheinen würde, in dieſer Geſtalt aber eine Erwartung erregten, die alle früheren Erfolge übertraf. Schon auf dem Hinwege nach Rom hatte Cornelius „ſein gutes altes München“ wiedergeſehen. In ſeiner jetzigen Grandeur durfte er ſich der dortigen Welt wohl mit erhobener Stirne zeigen. Auf dem Rückwege machte er abermals Halt, legte ſeine Blätter vor und ließ König Ludwig mit Augen ſehen, was er in Berlin zu malen gedachte. Cornelius hätte zehn Ludwigskirchen verdorben haben können: dieſe neuen Entwürfe ſtellten alles Bisherige, Gelungenes und Nichtgelungenes, in Schatten. König Ludwig verfuhr durchaus wie — man darf ſich jetzt anmaaßen, das zu ſagen — zu erwarten war. Kaum hatte Cornelius ſich in Berlin zu neuer Höhe erhoben, und erſchien jetzt, um ſo großartige Dinge vorzuzeigen, ſo verbreitete ſich in des Königs Augen wieder der alte Glanz um ihn. Die ſchmählich unterbrochene Freundſchaft ward in integrum reſtituirt und von beiden Seiten das Geſchehene in den Brunnen geworfen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Zeichnungen in Berlin nicht minder befriedigten. Es war genau das getroffen wor-

den, was der König erwartet hatte, während dem Publikum der Gebildeten, auch wenn es von andern Gesichtspunkten ausging, die Macht nicht verborgen bleiben konnte, mit der hier die höchsten Gedanken der Schriften des Neuen Testamentes zur Darstellung gebracht wurden. Diese Blätter sind in den Besitz des Weimaraner Museums übergegangen.

Durchgedrungen aber ist Cornelius in Berlin erst, als er, nach abermaligem Aufenthalte in Rom, mit dem ausgeführten Carton der Apokalyptischen Reiter zurückkam. Dieses Werk machte ungeheures Aufsehen über die Grenzen Deutschlands hinaus. Hier zeigte sich das Können des Mannes doch zum ersten Male in seinem vollen Umfange. Diese Rosse sprengten mit zermalmenden Hufschlägen einher, deren Klang Jeder vernehmen mußte. Zum ersten Male urtheilte ein selbständiges Publikum aus eigner Anschauung jetzt über Cornelius' Arbeiten und sprach, mit europäischem Widerhall, seine Bewunderung aus. König Ludwig mochte sich wohl oder übel stellen: ein solches Werk hatte er in München nicht. Die ganze Welt besaß und besitzt kein Gleiches. Man lasse den Carton ein paar Jahre erst wieder im Nationalmuseum offen dastehen, man lasse ihn bekannt werden, und die öffentliche Meinung auch unserer Generation wird dieses Urtheil wiederholen. Cornelius hatte endlich den Anklang gefunden, den er brauchte; die Mauern des Camposanto wuchsen sichtbar colossal aus dem Boden: es wäre, hätte man so fortarbeiten dürfen, ein Monument moderner Kunst zu Stande gekommen, das neben der Peterskirche und dem Vatican seinen Rang behauptet hätte. Alles was bisher von Cornelius erlebt worden war, würde dann als ein harmonisches nothwendiges Schicksal geschienen haben, bei dem ja auch Sturm und Widrigkeit ihre natürliche Berechtigung gehabt.

So standen die Dinge als das Schicksal sein Veto einlegte. Im Allgemeinen vorauszusehen, im Einzelnen mit völlig

unerwarteter Gewalt, kamen die Stürme des Frühlings 1848. Niemals hatte eine Revolution wie diese die Menschheit erschüttert. Es war als sei über Nacht ein ungeheurer Regen von Aepfeln der Erkenntniß über ganze Völker gekommen, Jeder hatte den seinigen gefaßt, hineingebissen, die Augen aufgethan und sich nackt gefunden. Alles war in Frage gestellt, Alles schien neu zu schaffen. Die alte Erde versunken, eine neue emporgetaucht, für die nichts mehr galt von dem, was für die frühere gültig gewesen war.

Allerdings, der zu Tage tretenden Unordnung wurde man Herr. Die Reaktion unter Manteuffel brach rasch genug ein, aber den alten Zustand herzustellen, war unmöglich. Das Volk blieb ein für allemal zur Theilnahme an der Regierung berufen. Kammern von jetzt an, welche, mochten sie noch so servil stimmen, jeden Pfennig erst zu bewilligen hatten, und in keiner Kasse des Königreiches ein Groschen disponibel für Dom und Camposanto.

Zwar kehrte, was diese beiden anlangte, die Beharrlichkeit des Königs, nachdem die Wasser sich einigermaaßen verlaufen zu haben schienen, zu ihnen zurück. Friedrich Wilhelm IV. und Cornelius gehörten zu denen, die das neue Dasein, weil sie es absolut nicht begriffen, für eine vorübergehende Krankheit der Völker hielten. Sie kannten nur eine geistige Existenz: die, in der sie alt geworden waren. Aber blieb dem Meister auch der alte gnädige Herr treu, sein Publikum war rein zerstoben und zerstreut und kam nie wieder zum Vorschein. Seine Compositionen nahmen den Anschein von Räthseln an, über deren Lösung nachzusinnen Niemand mehr weder Lust noch Zeit hatte. Es war aus mit ihm.

XIII.

Die Gründe dieses plötzlichen Sturzes sind längst historisch geworden. Die Ereignisse werden heute rascher zur Mumie

als früher. Selbst der Mann, der am meisten dazu beigetragen hat, Cornelius in Berlin vergessen zu machen, den ich noch jung und im Vollbesitze seiner Macht sah, ist, an Gütern und Ehren reich, längst verstorben. Es kann auch von ihm bereits mit Ruhe berichtet werden.

Warum erhob Cornelius sich nicht wieder?

Wir kennen einen ähnlichen Sturz in der Kunstgeschichte, den David's. David beherrschte die französische Kunst unter der Republik und dem Kaiserreiche. Er hätte auch die Kunst der Restauration für sich genommen, als Napoleon zurückkehrte und er sich ihm wieder anschloß. Die Bourbons konnten ihn 1816 nicht von der Liste der Verbannten streichen. David ging nach Brüssel. Bei seinem Fortgehen schien es, als trage er die künstlerische Seele Frankreichs mit sich fort: und kein Jahr, so war er abgethan, ersetzt und vergessen, als hätte er nie gelebt. Fast neun Jahre arbeitete er noch, und wußte seinen Werken nichts als den historischen Ruhm seiner früheren Zeit mitzugeben, nur um Beachtung zu finden. David war in dem Momente verbannt worden, wo die Herrschaft des Publikums, das unter seinem Einflusse stand, eben erlosch. David wäre abgethan gewesen auch wenn er Paris nie verlassen hätte.

Ziemlich so stand es mit Cornelius. Die durch Friedrich Wilhelm IV. aufrechterhaltene letzte Herrlichkeit der romantischen Weltanschauung brach zusammen unter einem Anstoße, dessen es hierfür vielleicht gar nicht bedurft hätte. Sobald die realen Verhältnisse wirklich eingriffen, war das alte Reich gestürzt. Boisserée irrte sich, wenn er einst neben der „Abendröthe" der Zeiten der Freiheitskriege die „Morgenröthe einer neue Epoche zu erblicken glaubte." Es war für die Gedanken, welche Boisserée's Seele erfüllten, nichts als Abendröthe gewesen, was vor seinen Blicken geflimmert hatte.

Napoleon I. ist der letzte Herrscher Frankreichs gewesen, der auch in ästhetischen Dingen der Nation Gesetze gab. Unter ihm

hatte ein Mann wie David der Akademie den Stempel seines Geistes aufdrücken können. Mit dem Siege der Bourgeoisie, auf die sich die wiederkehrenden Bourbons stützen mußten, war diese Möglichkeit für die neue Dynastie — falls sie überhaupt den Wunsch gehegt hätte, mit ihrem individuellen Geschmacke maaßgebend zu sein für die Nation — verschwunden. Nicht mehr das Wohlgefallen des Fürsten, sondern die bei jeder großen Kunstausstellung neu zu erringende Gunst des Pariser Publikums gab nun den Ausschlag, wer in Frankreich der größte Meister sei. Man begann für diese Ausstellungen die Werke einzurichten. Man studirte und streichelte den Geschmack des großen Haufens. Man suchte sich mit den Journalisten gut zu stellen. Und was übrigens damit zusammenhängt.

Anfangs herrschte die romantisch-poetisch-historische, aufs ergreifend Heroische gehende Auffassung der Geschichte vor, welche den zwanziger Jahren eigenthümlich war. Ingres der Hauptrepräsentant. Dann brach die zweite französische Romantik ein, mit ihrer realistisch-prosaischen Auffassung, die nur auf das spannend Anekdotenhafte aus war. Delacroix der Hauptrepräsentant. Dann endlich, nachdem aller historische Reiz, heiße er wie er wolle, erschöpft war, die kahle Nachahmung der Wirklichkeit, der ganz gemeine Realismus, dessen letzte Consequenz die vollendete Nachahmung der Natur bei völliger Geistlosigkeit war.

Diese drei Phasen machten auch wir in Deutschland durch, nur daß, weil uns eine gemeinsame Hauptstadt und politisches Leben mangelte, der Verlauf ein der Beobachtung sich mehr entziehender gewesen ist. Immer größeren Einfluß gewannen auch bei uns die Ausstellungen, das unpersönliche Publikum und der Realismus. Um als Künstler die erste Stelle einzunehmen, mußte man mit diesen Mächten paciscren, das heißt, sich ihrer bemächtigen. Cornelius hatte seiner Zeit nur die eine höchste Ge-

walt sich dienstbar gemacht, die ihm eine Stellung zu geben vermochte, wie David sie innegehabt, und deren politische Herrschaft das gesammte geistige Leben des Volkes mit gefangen hielt. Durch einen Zufall war von zwei Königen, denen er diente, ein Zwang auf die öffentliche Meinung ausgeübt worden, der die Entwicklung der Deutschen Kunst in derselben Weise zurückschrauben mußte, wie dies bei der politischen der Fall gewesen war. Und deshalb, als diesen beiden Königen die absolute Macht entwunden und die Mitregierung der Nation selber neben der ihrigen constituirt worden war, erfolgte nun auch auf ästhetischem Gebiete das Hereinströmen der neuen realistischen Richtung, deren letztes Ziel die Nachahmung des Scheines der Dinge ist, und die uns heute beherrscht. Das Publikum unserer Tage bewundert am meisten Gemälde, die die Dinge zum Greifen natürlich, todt hinlegen, wie man ein erlegtes Wildpret noch blutwarm hinwirft und damit erst zu zeigen glaubt, was ein Hase eigentlich sei. Diese Richtung auf das Todt-Realistische ist immer in der Kunst mächtig geworden, wenn eine Epoche idealer Auffassung sich völlig erschöpft hatte. Sie hat ihre Berechtigung, ihre, meist sehr rasche, Lebenszeit und bereitet den Boden für die neue Darstellung idealer Anschauungen, welche die folgende Epoche demnächst fordern und auch sich schaffen wird.

Indessen solche Wechsel treten niemals gleich im Extrem ein. Es bilden sich Uebergangsperioden, in denen Talente die alte und die neue Anschauung zu vereinigen und zugleich auszubeuten suchen und ein solches Talent hatte sich in Cornelius' letzten Zeiten erhoben. Niemand kann sagen, Kaulbach habe Cornelius gestürzt: er kam neben ihm empor. Was Verletzendes für Cornelius in Kaulbach's Auftreten lag, hätte ebensogut fehlen können: das Verhältniß im Großen wäre das gleiche geblieben. Kaulbach hatte häßliche Charakterzüge, die gegen Cornelius sich wendeten. Das von Kö-

nig Ludwig ihm Zugefügte ließ sich vergessen, Kaulbach aber schnitt ins Fleisch, und die Bitterkeit, die er in Cornelius' Herz goß, ist von diesem bis zu seiner letzten Lebenszeit empfunden worden. Es könnte gesagt werden, man solle in solchen Dingen nicht urtheilen ohne genaue Kenntniß. Kaulbach habe noch nicht lange genug die Augen geschlossen und von seinen Briefen beginne man erst zu drucken. Doch das Wenige bereits, was diese enthalten, genügt, um darüber urtheilen zu lassen, wie Kaulbach's bildliche Verhöhnungen seines Lehrers gemeint gewesen sind.

Schon in München war Kaulbach neben Cornelius das vornehmste Talent gewesen; die rechte Kraft aber strömte ihm erst zu als er in Berlin auftrat. Kaulbach in Berlin, in großartigem Werken sich offenbarend und vom Berliner Publikum vergöttert, legte sich wie ein ungeheurer Damm quer in Cornelius' Straße hinein und zwang ihn Halt zu machen. Kaulbach war der erste sichtbare Repräsentant der anbrechenden neuen Zeit. Man würde Kaulbach wahrhaftig Unrecht thun wenn man ihn mit geringerem Maaße messen wollte.

Wenn man die Geschichte seines Lebens und die der Romantiker vergleicht, deren Erbschaft er doch antrat, so glaubt man eine Parodie zu lesen, die schärfer nicht geschrieben werden konnte. Wie Cornelius hatte Kaulbach damit begonnen, sich aus armseligen Zuständen emporzubringen. Sein Vater war ein verdorbenes Genie: Kaulbach selbst giebt in ganz kürzlich erschienenen Briefen über seine früheſten Erlebnisse und Stimmungen kaltblütig Auskunft. Mit seinem abgerissenen Vater durstig auf der staubigen Landstraße wandernd, werden ihm die in Wagen vorbeirollenden Leute als „die Reichen, die Glücklichen" gezeigt. Glücklich wollte der Junge werden. Maler zu werden beabsichtigte er noch lange nicht, er besann sich, welcher Weg am besten zum „Glück" (nach seines Vaters Façon) führe.

Den beschloß er vor allen Dingen zu suchen. Er hat ihn auch entdeckt und sein Lebelang eingehalten und er fand es in der Ordnung, im Alter diese Selbstgeständnisse zu machen. Kaulbach hat gewiß niemals einen Schritt gethan ohne sich vorher zu fragen, ob er zum „Glücke" führe. Und doch, so sehr er dieses ersehnte Glück wirklich erreichte, hatte sich die bittre, sarkastische, kalthöhnische Stimmung der Zeiten, in denen er noch darben mußte, für immer in sein Herz eingefressen und hat bis zuletzt den Grundton seines Wesens gegeben.

Für einen Mann von seinem Talente, der mehr sah als Andre, war der Weg vorgezeichnet. Kaulbach empfand den sich vorbereitenden Umschwung in Deutschland. Die beiden Gewalten waren bei uns nicht mehr zurückzuhalten, denen die Zukunft gehörte: in der Kunst der Realismus, in der Politik die Auflösung der centralen Leitung der Nation in der bisherigen Form — um mich durchaus unpersönlich auszudrücken — sowie eine Neubildung der regierenden Macht, bei Ausschluß der religiösen und autokratischen Elemente, mochten sie heißen wie sie wollen, bei Eintritt dagegen des theilnehmenden Volkswillens: der Zustand, in den wir uns heute eben finden lernen, und den weder Goethe begriffen hätte noch Cornelius begriff. Für Cornelius hatte es nur einen ästhetischen letzten Entscheid gegeben: das Wort des einen oder anderen der beiden Könige, für die er arbeitete. In diesem Sinne brachte er König Ludwig unter die Seligen des Jüngsten Gerichtes, in diesem Sinne hatte er die königliche Familie in Erwartung des Jüngsten Gerichtes für den Berliner Dom gezeichnet und bei seinem Christlichen Epos das Schicksal der „Könige" dargestellt. Vom urtheilenden Volke hatte Cornelius eine hohe Idee; eine Masse aber, wie das Berliner liberale Publikum, als zu berücksichtigende, ein entscheidendes Votum abgebende Macht, deren Meinung nicht einmal klar ausgesprochen ward, sondern aus widersprechenden

Aeußerungen herauszufühlen war, mußte ihm erſcheinen wie eine ſich in ſich ſelbſt verlierende Schlange, bei der man nur den unendlichen Körper in wälzender Bewegung ſah, der unverwundlich gepanzert erſchien und ſich nirgends packen ließ. Schlangen müſſen beſchworen werden; man muß die Lieder kennen, mit denen man ſie ſanft macht und zum Tanzen bringt. Und dies Lied zu erfinden und zu ſpielen war Kaulbach's Kunſt.

Wir haben geſehen, wie dem hin- und herſchwankenden jungen Cornelius Goethe's „Fauſt" in die Seele drang und was weiter wurde: in Kaulbach bewirkte ein Ereigniß ganz anderer Art die geiſtige Revolution, welcher das Kunſtwerk entſprang, das ſein Talent offenbar werden ließ. Als angehender Jünger der Akademie zu Düſſeldorf hatte er in der Umgegend der Stadt die Kirche eines Irrenhauſes zu malen, kaum für das tägliche Brot während der Tage die auf die Arbeit verwandt wurden. In fortgeſetzter Berührung mit den Kranken ſaugt ſich ſeine Phantaſie ſo voll von dieſen ſchauerlichen Scenen, daß er endlich, nur um ſich von ihnen frei zu machen, da er ſelber den Verſtand zu verlieren fürchtet, ſein „Narrenhaus" zeichnet, ein Blatt, über das keine ſeiner ſpäteren Leiſtungen hinausgegangen iſt. Während er als Schüler ſeines Meiſters Cornelius, dem er 1826 von Düſſeldorf nach München folgte, ſich in deſſen äußere Formen hineinbegab, mit denen er bald geſchickter umzugehen wußte als die Uebrigen ſämmtlich, arbeitete er in der Stille an dieſer wunderbaren Zeichnung und war, als ſie erſchien, ein gemachter Mann. Dergleichen war ganz neu in Deutſchland. Stoff wie Auffaſſung. Eine Befreiung vom Bisherigen. Eine Compoſition ohne akademiſche Stellungen und Faltenwurf und dennoch die Seele packend, wie ein Wurm eine Frucht packt, in die er ſich einbohrt. Wir müſſen bedenken: als das Blatt herauskam, ſchien in Deutſchland eine Erſchütterung der Macht, in deren Beſitz Cornelius ſtand, noch gar nicht möglich. Der in Frankreich längſt heimiſche Realismus, der in bildender

Kunst und Poesie eine siegreiche Schlacht nach der anderen gegen die officiellen Pariser Akademiker und Classicisten gewann, war von uns noch durch weite Fernen getrennt und hatte so wenig Aussicht, Einfluß zu gewinnen, als wir in politischer Beziehung Aussicht auf eine Constitution und was damit zusammenhängt hatten. Dergleichen war damals, und beinahe dreißig Jahre länger noch, Hochverrath in Deutschland. Das Publikum aber witterte aus Kaulbach's Narrenhaus die radicale Tendenz heraus und diese Tendenz der liberalen Masse sehen wir ihn mit erstaunlicher Kunst von nun an befriedigen, während er sich zugleich den Anschein zu geben wußte, als sei er ein eifriger Verherrlicher des absoluten Königthums. Kaulbach's bedeutendste Hülfe hierbei war, abermals nach beiden Seiten hin, die Sicherheit der Erfindung, die Schnelligkeit der Ausführung und die Unermüdlichkeit in Herstellung immer neuer Arbeiten, die in unbefangener schlichter Art als etwas bei jedem Künstler Selbstverständliches bei ihm hervortraten. Kaulbach, dem Antike und Renaissance gleich gleichgültig und gleich geläufig waren, schüttelte aus dem Aermel was verlangt wurde, Gestalten in jeder Façon und in jedem Style, und zwar aus einem Aermel, der unermeßlich war wie Thor's Trinkhorn. Kaulbach verlor seine Zeit nicht mit träumerischen Reisen durch Italien, mit einsamem Cultus eigener Ideen, mit irgend welcher historischen Begeisterung. Er blieb im Lande, arbeitete, sondirte den Geschmack des Publikums und verdiente Geld. In München, sobald Cornelius nach Berlin fort war, trat Kaulbach als bedeutendstes Talent an dessen Stelle. Er wußte König Ludwig, genau wie dieser es wünschte, das Gefühl zu geben, der eigentliche Schöpfer einer neuen Aera zu sein. Er organisirte vor des Königs Augen auf großartigen Tableaus die Münchner Gesellschaft als ein neues Athen, in dessen Mitte Ludwig als die letzte Incarnation eines Perikles und Augustus zugleich figurirte. Von

München aber holte man ihn nach Berlin, für das Treppenhaus des Neuen Museums. Es herrschten damals noch die guten alten Zeiten. Er erschien, sein Carton des Thurms von Babel wurde ausgestellt: hier hatten die Berliner endlich den Mann nach ihren Herzen gefunden.

Cornelius war es bei seinem Eintritte dort nicht eingefallen, „sich mit der Presse zu stellen." Kugler, seiner Zeit der erste Kunstkritiker der Stadt, sprach dies vorwurfsvoll aus und Förster und Riegel lassen es ihn nachträglich entgelten. Kugler aber war in seiner Sphäre eine reelle Macht und hatte in dem einen Punkte sämmtliche Berliner Künstler für sich, über deren desparate Stimmung nach Cornelius' Berufung bei Förster die kräftigsten Mittheilungen stehen. Die Herren waren „wüthend." Cornelius war in Berlin unbefangen aufgetreten, wie er es sein Lebelang nicht anders gewohnt gewesen. Er hatte keinen Begriff davon, daß er über seinen Standpunkt mit den Berlinern nachträglich noch debattiren solle. Was er verdammte und was er liebte, war ja landeskundig, wonach Jeder sich zu richten. Kaulbach dagegen kam als bescheidener schlichter Bürger, besaß bald gute Freunde und Dutzbrüder überall, zeichnete, wo es ein Herz zu gewinnen galt, dessen Inhaber in treuherzig unverschämt verschönernder Gestalt, doppelt lebensgroß wenn es sein sollte, und verschenkte das Blatt. Dann stellte er seinen Carton des babylonischen Thurmes hin, in welchem die tiefer Blickenden den Untergang der Tyrannei erkannten, aus deren verlassener Zwingburg die befreiten Völker stolz und in seiner nationalen Glorie jedes davonziehen, den Umsturz der Götzen, die Vereinsamung der autokratischen Macht, den Fall dessen, was man in Deutschland so gern gestürzt hätte. Den unschuldigeren Theil des Publikums dagegen, die Frauen und Kinder, entzückten die so natürlich gezeichneten davonziehenden Heerden-, das an der Mutter trinkende Lämmchen. Auch die nackte, üppige, junge

Afrikanerin, die den Gewandzipfel des Priesters küßt, u. s. w. fand ihr Verständniß. Jeder entdeckte etwas und Jeder war befriedigt.

Schon einmal war in Berlin der Versuch gemacht worden, gegen Cornelius zu rebelliren. Als Biefve und Gallait zwei colossale Oelgemälde sandten, in der flotten neu-belgisch-französischen Art gemalt, hatte man sich nicht zu bergen gewußt vor Bewunderung. Im Kunstverein hielt man ihnen zu Ehren eine französische Rede, deren Urheber von Cornelius die Freundschaft gekündigt wurde. Die Sache hatte keine Folgen gehabt, weil, als die Bilder wieder fort waren, Niemand in Berlin zurückblieb, der in ihrer Art hätte malen können, um Cornelius Concurrenz zu machen. Jetzt erschien Kaulbach als der vom Schicksal gesandte Gegenstand einer nachhaltigeren Demonstration, deren sich nun aber auch die Elemente still zu bedienen wußten, die in der Umgebung des Königs Cornelius' ausschließliche Herrschaft durch ein Gegengewicht zu reguliren suchten. Ich drücke mich hier milde aus und überlasse es denen, die später dies Capitel bearbeiten, eingehender darüber zu sprechen. Genug, Kaulbach, nachdem er in Berlin einmal festen Fuß gefaßt, wußte sich neben Cornelius bald als ebenbürtiger Nebenbuhler aufzuspielen. Während Cornelius an eigner Malerei noch nichts producirt hatte als einige Oelbilder, Nebenarbeiten, die heute bei Raczynski stehen, glänzte Kaulbach's Thurm von Babel bereits in seinen eleganten matten Tönen von der Wand herab. Das Camposanto brauchte damals noch Jahre, ehe in ihm nur gemalt werden konnte.

Kaulbach hielt sich Cornelius gegenüber in Berlin zurück. Seine Bescheidenheit und Umgänglichkeit verliehen ihm den Anschein der größten Harmlosigkeit und nur seine speciellen Freunde steckten sich allerlei Zeichnungen und Mittheilungen zu, aus denen hervorging, daß er ein cynisch unabhängiger Geist sei, der sich von nichts imponiren lasse. In München trat er

anders auf. Hier, gereizt vom Könige, ließ er seinem eigentlichen Talente freien Lauf und es entstanden die äußeren Fresken der Neuen Pinakothek, in denen er jene symbolische Darstellung der Regierung König Ludwig's geliefert hat, Gemälde, die ihrer Zeit im größten Maaße imponirten, während sie heute von der sanften Hand der Natur bereits halb ausgelöscht, ihrer Verwitterung entgegenharren, die im Interesse des Anstraggebers wie des Verfertigers nicht früh genug eintreten kann.

Kaulbach, dessen Neigung zu carikirter Auffassung so groß und bedeutend war, daß sein Reincke Fuchs als sein bestes Werk bezeichnet werden kann, hat unwillkürlich das Rechte getroffen, wenn er die Künstler und Gelehrten, welche auf den Pinakothekgemälden figuriren, mehr oder weniger carikirt darstellt. München war der natürliche Boden für diese Leute nicht. Sobald der König sein Gefilde selbst zu düngen und zu begießen aufhörte, ließ die ganze Pflanzung matt die Blätter hängen. Ihr Wirken und Arbeiten hatte etwas Theatralisches und brauchte künstliche Beleuchtung. Die nie abbrechende begeisterte Feststimmung wäre nicht möglich gewesen ohne die theilnehmende Laune des Königs. Dieses forcirte Wesen findet in den Gemälden der Pinakothekwände seinen Ausdruck. Insofern ließe sich sogar entschuldigen was gegen Cornelius hier geschah: man könnte sagen, das Schicksal habe sich der Hand Kaulbach's bedient, um vor Aller Augen darzustellen, wie gemacht und in höherem historischen Sinne eitel die ganze Wirthschaft war, an der Cornelius theilnahm. Die Malerei des 18. Jahrhunderts sehen wir als Ungethüm mit bezopften Köpfen dargestellt, gegen das die modernen großen Künstler zu Felde ziehen, vor allen sichtbar Cornelius, der, auf dem Pegasus reitend mit einem gewaltigen, in beiden Händen über seinem Haupte geschwungenen Schwerte anstürmt. Bei all dieser symbolischen Darstellung

hat ihm Kaulbach die gewohnte bürgerlich moderne Kleidung gegeben, so daß im Gegensatze zu dem geflügelten, fliegenden Schimmel, auf dem er steif sitzt, sein Anblick Lachen erregt. Kaulbach hatte dies gewollt und Jedermann es empfunden. Cornelius, der ihn als Künstler gern gelten ließ, hegte seit dieser Zeit einen Zorn gegen ihn im Herzen, und Kaulbach, dem dies gerade Recht war — hier wie übrigens — that nichts dagegen. Wie bei edleren Charakteren doch erst ein plötzlich aufspringender Funken persönlicher Liebe ihre Reinheit ganz fühlen läßt, so bedarf es bei Naturen, denen ein diabolischer Tropfen ins Blut geflossen ist, erst eines wirklichen Anlasses zur Abneigung, um sie voll zu durchschauen: nachdem dieser Anlaß Cornelius factisch jetzt gegeben worden, gingen ihm die Augen bald völlig auf. Er sah jetzt erst im vollen Umfange, welchen Gegner er in Kaulbach sich selbst gebildet hatte. Er erkannte die ungemeine Fertigkeit des Mannes, er ermaß sein Geschick, sich in die Verhältnisse zu finden, er sah daß Kaulbach weder von politischen noch religiösen Grundüberzeugungen ausging, sondern daß von ihm nur der eine egoistische Zweck des persönlichen Emporkommens verfolgt wurde. Er sah auch die Consequenzen voraus, für seine Kunst wie für sich selber. Hierin hat Cornelius sich nicht getäuscht. Nachdem 1848 sein Reich versunken war, brachen die besten Tage Kaulbach's an, dessen Popularität in ganz anderem Geiste Deutschland beherrschte, als Cornelius' Ruhm je vermocht. Cornelius hatte immer nur für die ein großer Meister sein können, die in Kunst und Wissenschaft die Vorstufen des Verständnisses überschritten, denen eine Ahnung wenigstens der höchsten geistigen Güter der Nation aufgegangen war; während Kaulbach sich mehr und mehr an die gebildete Durchschnittsmasse wandte und sich, besonders mit seinen Illustrationszeichnungen, zum berühmtesten Meister in Deutschland erhob. Seine Sachen sind von Stufe zu Stufe leerer und

flüchtiger geworden und am Ende mochten selbst seine Verehrer sie nicht mehr.

Wir lesen bei Förster, wie zu Zeiten Cornelius' Gefühl gegen Kaulbach durchbrach. Er sprach sich bei öffentlichen Gelegenheiten so aus, daß Jedermann es hören mußte. Man wünschte nachträglich, es sei lieber nicht geschehen, besonders wenn man sieht, mit wie vollkommener Klugheit sich Kaulbach ihm gegenüber benahm. Kaulbach wußte, daß der, der so heftig gegen ihn sprach, nur von einem kleinen Kreise noch verstanden werde, daß Cornelius, ohne es zu ahnen, längst eine vergangene Größe war. Kaulbach ließ seinen berühmten Gegner gewähren, verhöhnte ihn im Stillen und breitete sich in immer neuen Werken aus, während Cornelius nichts als sein Camposanto hatte, für das er weiter zeichnete als solle es einmal gebaut werden, und an dessen Entstehung längst Niemand mehr glaubte, der sich über die Veränderung der Dinge in Preußen keiner Täuschung hingab.

XIV.

Cornelius war im Jahre 1848 65 Jahre alt. Er hatte sich im modernen Sinne nie mit Politik beschäftigt. Der politische Geist der norddeutschen Bevölkerung zumal war ihm fremd. Er erwartete, als nach den ersten Zeiten der Rathlosigkeit die Autorität in Preußen die Zügel wieder in die Hand nahm, es sei Alles beim Alten geblieben und Dom und Camposanto würden errichtet werden. Der Unterschied zwischen den jetzigen, dem Lande verantwortlichen Ministern und den früheren Dienern der absoluten Monarchie war ihm so wenig verständlich als der Gedanke faßbar, es könne bei der totalen Umgestaltung des Staatsorganismus zukünftig möglicherweise überhaupt kein Geld mehr für die Unternehmungen flüssig sein, für die er von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen war.

Förster druckt eine Anzahl Briefe ab, welche zeigen, wie

die Correſpondenz mit den betreffenden Behörden Cornelius allmälig in die neue Lage der Dinge einführte. Cornelius verlangte in dem Maaße, als die Cartons fortſchritten, die dafür ſtipulirten Summen. Der Miniſter war in einer peinlichen Situation und es wurden Hülfsmittel gegen Cornelius benutzt, die die Noth an die Hand gab. Man ſagte: all deine Forderungen ſind ſchön und gut: aber wo iſt der ſchriftliche Contract? Cornelius antwortete mit Recht: was geht mich der an, wo ich die Zuſicherungen des Königs habe? Man hat mich berufen, mich arbeiten laſſen, mich bezahlt, Jahre lang, und nun fragt man nach dem Contrakte, auf Grund deſſen dies Alles geſchah? Davon war nie die Rede zwiſchen dem Könige und mir.

Cornelius hatte Recht. Aber es ſaßen jetzt Leute in den Kammern, welche, wenn ſie Geld bewilligen ſollten, auch ein Recht hatten zu fragen: für welche Zwecke und auf Grund welcher Vereinbarungen? Cornelius gingen die Augen darüber auf, daß Dom und Campoſanto einſtweilen ihre Ruhe haben müßten. Daß zur rechten Zeit der Bau wiederaufgenommen werden würde, ſagte der König zu und gewiß hat Friedrich Wilhelm IV. dieſe Pläne niemals als aufgegeben angeſehen. Cornelius, nachdem er die neuen zwingenden Verhältniſſe endlich begriffen, ging nun ſogar noch weiter. Jetzt war es, wo er, ſtatt einen tödtlichen Stoß zu empfangen, durch das Scheitern einer Unternehmung, die ſeine größte und gewaltigſte werden ſollte, die Freiheit gewann, ſich auf einen Standpunkt zu ſtellen, der ſeiner würdig war.

Während man dort den Schein feſthielt, noch an das Campoſanto zu glauben, ſuspendirte er ſelbſt alle ſeine Hoffnungen. Nicht aber ſeine Arbeit! Er beſchloß, dieſen Zeichnungen, an denen er unausgeſetzt thätig blieb, eine höhere Behandlung zu verleihen als früher. Er betrachtete ſie als Kohlenzeichnungen, denen als ſolchen die letzte Vollendung gleich zu geben ſei. Er vergaß völlig, wofür er arbeitete, räumlich genommen,

betrachtete sein Christliches Epos als ein in der Idee zu vollendendes Werk und zeichnete in diesem Geiste Carton auf Carton, bis zu seinen allerletzten Tagen, in wachsender Arbeitslust. Diese Cartons sind das Schönste was er geschaffen hat, vor allem die Predellen zu den großen Mittelgemälden: langgestreckte Compositionen, Scenen aus dem Leben mit oft landschaftlichem Hintergrunde, vollendet mit Hülfe der Natur, die er, jetzt zu kleineren Maaßen zurückkehrend, mit jugendlicher Frische auffaßte. Und so, als die Frucht seines höchsten Alters hat er uns seine letzten Arbeiten geschenkt: die sieben Werke der Barmherzigkeit, denen gegenüber ich sage, es müßte an Deutschland verzweifelt werden, wenn diese Werke nicht, so lange sie bestehen, in der Empfindung, aus der sie hervorgegangen sind nachempfunden, und in ihrer künstlerischen Vollendung bewundert werden sollten. Es bedarf hierfür nichts als ihrer Aufstellung, die in Kurzem zu erwarten ist. Es scheint, daß in Cornelius am Schluße seiner Laufbahn das Gefühl erwachte, es könne für seine symbolischen Compositionen das Verständniß verschwinden; er dürfe, wenn er ganz sicher gehen wolle, nur das rein Menschliche ins Auge fassen, bei dem das Herz zumeist das Verständniß vermittle. Sein Ehrgeiz auf Gründung einer Schule hatte sich gelegt, seine politisch-religiösen Träume vom national regenerirenden Wirken der heiligen Freskomalerei waren versunken, seinem äußeren Ehrgeize konnte nichts mehr geboten werden, nur seine ungebrochne körperliche Frische und seine Arbeitslust waren unverwundet geblieben. Zwischen Siebzig und Achtzig, in der Stille, die ihn nun umgab, entfaltet sich sein Genius zu seiner letzten Schöpfung in großen, glänzenden Blättern abermals. Es kann nichts Schöneres, Beruhigenderes gedacht werden als dieser Abschluß seiner Laufbahn. —

Dies sind die Jahre, in denen ich Cornelius persönlich näher trat. Ich hatte, als halbes Kind noch, seine Berliner

Zeiten von Anfang mit erlebt. Er wohnte, wie wir, zuerst in der Lennéstraße, am Thiergarten, wo damals nur wenige Häuser in Gärten zu finden waren. Es steht mir noch vor Augen, wie die Berliner jüngeren Künstlern ihm bei seiner ersten Ankunft von München eine Abendmusik brachten; sie hatten sich unter den Bäumen dem Hause gegenüber aufgestellt, während auf dem Balcon Cornelius' Frau und Tochter in der Dunkelheit langsam auf und abgingen, bis er heraustrat. Durch Brüggemann, Cornelius' Schwager, kamen wir in nähere Verbindung mit ihm. Brüggemann war der officielle Chorus für seine Arbeiten. Er lieferte die erklärenden Programme dazu. Als Cornelius sein erstes in Berlin bekannt werdendes Gemälde, Christus in der Vorhölle, das er für den Grafen Raczynski gemalt hatte, in seinem Atelier ausstellte und mein Vater und Onkel hingingen, um es zu sehen, wurde es von Brüggemann mit Bewunderung erläutert. Ich war dabei und erinnere mich sehr wohl, wie an Ort und Stelle dazu geschwiegen, bei uns zu Hause hernach aber ziemlich ungünstig geurtheilt wurde. Dies Gemälde, an dem ich niemals Freude gehabt habe, schadete Cornelius in den Augen der Berliner sehr; auf diese Malerei hin wurde das alte Dictum vom Jahre 1820 zuerst wiederholt, man wisse ja, daß Cornelius nicht malen könne.

Das Verständniß für Cornelius' Werke und für seine geschichtliche Stellung bildete sich bei mir erst lange nach jenen Zeiten, ganz ohne sein persönliches Zuthun, als er zu Anfang der funfziger Jahre in Italien lebte und in Berlin von ihm kaum noch die Rede war. Seine Schüler fanden in Berlin keine Arbeit mehr, die jüngeren Berliner Künstler waren zum Realismus übergegangen. Cornelius, ob in Italien oder in Deutschland, erschien hier wie dort als gleich überflüssig. In seinem Hause, das vor dem Brandenburger Thore einst besonders für ihn gebaut worden war (in dem sich jetzt die königliche Hochschule für Musik befindet) standen seine Campo-

ſantocartons in vielen Zimmern; der Portier ſchloß auf wenn von Freunden zuweilen danach verlangt wurde.

Im Jahre 1857 ging ich nach Rom und beſuchte Cornelius in Albano. Ich lebte einige Wochen dort bei ihm und lernte ihn wie zum erſten Male kennen. Er wohnte an Piazza di San Paolo in einer einſamen Gegend, wo ſelten ein Menſch vorüber kam, der am höchſten gelegenen Stelle des Ortes. Nur ein paar Schritte hatte man von da zum Walde, der ſich dem See von Nemi zuſtreckt. Hier war ich lange Tage ganz allein mit ihm. Ich ſah ihn die Morgende an einer Pietà in Tempera malen, einem Werke das nach England gegangen iſt und deſſen Hintergrund die Campagna von Rom bildete. Die Landſchaft war in der Art Pouſſin's gehalten und Cornelius ward nicht müde, ſie zu übergehen. Seine zweite Frau lebte damals noch, eine Römerin, nicht mehr jung und an der Krankheit bereits leidend an der ſie bald ſtarb, aber noch eine ſchöne, ſtattliche Frau, von ächt römiſchem Typus, dabei von liebenswürdiger, mütterlicher Freundlichkeit für mich. Abends, wenn nicht ausgefahren wurde, ging ich mit ihm ſpazieren, meiſt an den See, zu dem man von der mit breiten Steineichen beſlanzten Galleria di sopra hinabſieht, während rechts das wie ein Ring ihn umgebende Gebirge ſich erhebt, links in der Tiefe aber die römiſche Campagna weit über das ferne Rom hin bis zu den Bergen nach Toscana hinüber offen liegt.

Ich wollte jetzt, ich hätte aufgeſchrieben was Cornelius damals mir erzählte. Er hatte eine vollendete Weltanſchauung, in der alle Erſcheinungen Platz fanden. Immer auf ſich ſelbſt beſchränkt in ſeinem geiſtigen Fortkommen, hatte er ganz beſondere hiſtoriſche Ideen, deren Unmöglichkeit mir oft ſo klar zu liegen ſchien, daß ich widerſprach. Einmal gereizt, begann dieſer Widerſpruch öfter hervorzutreten, und daher die Stelle in Cornelius' von Förſter mitgetheilten Briefe an Brügge-

mann, daß ich auf dem falschen Wege sei. Mir war es unerträglich, zu sehen, wie Cornelius sich über Preußens politische Stellung täuschte, wie ihm jedes Verständniß von der Nothwendigkeit der neuen Entwicklung abging und wie über die Zukunft der Deutschen Kunst und Literatur noch immer Gedanken in ihm lebten, die ich für abgethane Unmöglichkeiten ansehen mußte.

Doch kamen solche Streitigkeiten nur selten vor. Meist erging er sich in unbefangenen Mittheilungen aus seinem Leben, die in der Einsamkeit, die uns umgab, und unter dem Eindrucke des neuen Daseins, das ich zum ersten Male empfand, einen unverlöschlichen Eindruck auf mich machten und mich mit dem Gefühle der größten Dankbarkeit an jene Tage in Albano zurückdenken lassen.

Rom und die Campagna, unter päbstlicher Herrschaft noch und ohne Eisenbahnen, waren damals wie eine Insel, auf der man sich wie von aller Welt getrennt vorkam. Ich war im Sommer zu einer Zeit angekommen, wo die letzten Winter-Fremden eben ihren Abzug nahmen. Die ganz vereinsamte Stadt gehörte mir fast allein. Wenn ich Morgens im Vatican zu den unendlichen Sälen der Marmorsammlung ging, strömte der Orangenblüthengeruch des päbstlichen Gartens durch die geöffneten Balkonfenster in die kühlen Corridore, in denen mir kaum Jemand begegnete. Ueberall in Kirchen und Palästen dieselbe lautlose Einsamkeit, draußen dieselbe grelle Sonne in den Straßen. Niemals waren große, unerhörte, alle eignen Gedanken zu nichte machende Eindrücke in solcher Fülle von mir aufgenommen worden. Und aus dieser Stille dann in die wieder anders geartete Ruhe von Albano hinaus. Das Gefühl, das Berlin zuletzt Jedem verleiht: als sei Menschengewühl und Straßenlärm der eigentliche unentrinnbare Hintergrund alles menschlichen Lebens, der immer wieder durchbricht, wollte man ihm noch so weit zu entfliehen suchen,

hatte sich in Rom völlig verloren. Für die Gedanken der großen Dichter und Künstler empfing ich zum ersten Male die Stimmung, die ihrer allein würdig ist. Ich erinnere mich, daß Cornelius und ich eines Abends zusammen gingen und zuletzt auf dem felsigen Rande des Weges saßen, wo er steil, über spitze Baumgipfel hinüber, zum See abfällt. Es wehte ein Südwind, der den Wasserspiegel unten kaum anhauchte, über den sanften Gipfel des Monte Sommo aber dicke tiefhängende Wolken mit Gewalt herüber drängte, als quölle ungeheurer Dampf aus ihm heraus. Wir sahen lange hinüber, ein prachtvolles Schauspiel, besonders deshalb so großartig, weil auch wir von dem Winde ganz unberührt blieben, der diese Massen über uns fortriß. Endlich sagte Cornelius: „Erinnern Sie sich der Stelle in Goethe's Iphigenie, wo sie von den Helden vor Troja redet, deren Auszug sie als Kind erlebt?

— Sie zogen aus
Als hätte der Olymp sich aufgethan
Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt
Zum Schrecken Ilions herabgesendet.

Wenn ich die las, sagte er, dann sah ich immer die schönsten Gestalten griechischer Helden vor mir, die aus dem Gebirge heruntergeritten kamen, als wenn sie wie aus einer ungeheuren Höhle herauskämen, die sich aufthat.“ Cornelius, von solchen Anschauungen erfüllt von früh auf, mußte sie als das einzig Reale, Bleibende betrachten, während ihm die Verwirrung der Zeiten, in denen er gerade lebte, als eine zufällige, vorübergehende, ziellose Bewegung erschien, innerhalb deren vor Allem Noth that, sich das eigne innere Leben nicht antasten zu lassen und an den Anschauungen festzuhalten, die Menschenalter hindurch sich bewährt hatten. Wie Goethe einst ihm gegenüber, war Cornelius jetzt der Welt gegenüber „legitimirt zu seinem Irrthume“, der in den Begriff seiner Meisterschaft aufgenommen war.

Es überfliegt einen immer wie ein kalter Schauer, wenn man nach längerer Abwesenheit im Berliner Leben wieder untertaucht. Die Gleichgültigkeit gegen ideale Interessen, die da selbst diejenigen zur Schau zu tragen gezwungen sind, die das Ideale wohl verstehen und es scheinbar nur ignoriren um es in der Stille zu fördern, hat etwas zu Boden Schlagendes. Voll von dem Wesen des Mannes und empört über die Gleichgültigkeit, mit der man bei uns seinen Werth weder empfand, noch sich um seine Werke kümmerte, begann ich jetzt auf eigene Faust zu agitiren. Ich wollte nur zwei Dinge erreichen. Erstens, es sollte Cornelius selbst irgend ein Zeichen gegeben werden, daß man noch von ihm wisse, und zweitens, es sollten seine Cartons ausgestellt werden, um ihn zum ersten Male dem Berliner Publikum (das damals noch ein Recht hatte, ganz Preußen zu repräsentiren) in seiner gesammten Thätigkeit vorzuführen. Denn Cornelius' Münchner Cartons, Anfangs der vierziger Jahre angekauft, standen nun beinahe zwanzig Jahre in den Kisten unangerührt da, in die man sie in München verpackte. Die in Stücke zerschnittenen Compositionen mußten zusammengeklebt und einfach aufgestellt werden.

Es gehört nicht hierher, zu erzählen, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren und wie es ihrer Herr zu werden gelang. Genug, daß ich bald die Ueberzeugung gewann, es werde meinen Bemühungen die furchtbare Regungslosigkeit, die man erfahren haben muß um sie zu kennen, mit vollem Gewichte entgegengesetzt, und es werde von Allen, die dafür hätten wirken können, nur ein Einziger die Sache wirklich durchführen: Alexander von Humboldt. Dieser Mann, gegen den die heutige Generation das Aeußerste an Undankbarkeit gezeigt hat, blieb bis zu seinen letzten Tagen die Zuflucht idealer Bestrebungen und wandte seine letzten Kräfte an, um sie zu fördern. Sobald er erkannt hatte,

es komme darauf an, durch Ausstellung der Werke Cornelius' geistige Existenz gleichsam zum ersten Male als historischen Anblick zu construiren, ging er mit dem größten Eifer auf den Gedanken ein und er hat ihn durchgeführt. Es waren vierzehn Tage vor seinem Tode, daß ich zum letzten Male mit ihm darüber verhandelte. Bei meinem Fortgehen wollte er mich begleiten — wie er Jedermann, der ihn besuchte, stets zur Thüre geleitete — war aber so matt, daß er sich vom Stuhle nicht erheben konnte. Ich griff ihm unter die Arme und brachte ihn zum Stehen, worauf er, wie in früheren Zeiten, den kleinen Weg neben mir vollendete und mich freundlich verabschiedete. Seine letzten Worte noch enthielten die Mahnung, ja nicht nachzulassen und die Sache durchzuführen.

Die Ausstellung der sämmtlichen Zeichnungen und Cartons kam 1859 zu Stande.*) Es fehlte nur weniges in Privatbesitz Befindliche. Der Eindruck war ein alle Erwartung übersteigender. Solange die Ausstellung dauerte, waren die Säle gedrängt voll, in allen Blättern davon die Rede, überall Biographien des Meisters zu lesen. Niemals aber auch war dergleichen, weder von ihm noch von einem anderen Künstler, geboten worden: eine Ausstellung fast aller Werke, die während einer Lebenszeit zu Stande kamen. Zugleich aber: Niemand schien sich zu erinnern, daß Cornelius selbst noch lebte und arbeitete. Das Ganze machte einen begeisternden Eindruck, aber durchaus im historischen Sinne. Hierzu trug die selbständige Natur seiner letzten Cartons viel bei. Unbefangen davortretend empfand man ihre Abgeschlossenheit bereits als Kohlenzeichnungen. Man sah mit Augen: die Ausführung dieser Sachen in Farben, durch fremde Hände, wie ja nothwendig gewesen wäre, würde nichts Erfreuliches zur Entstehung gebracht haben. Nur die Idee

*) Die dazu von mir verfaßte Erklärung abgedr. in Z. ausg. Eff.

tauchte damals als Nothwendigkeit auf, die jetzt durch Vollendung des Nationalmuseums der Ausführung ganz nahe gebracht worden ist: es müsse für diese Cartons ein eigenes Gebäude errichtet werden, in welchem sie zur Ehre des Mannes und zum Nutzen des Volkes sicher aufgestellt würden. Was war auch mehr zu erreichen? An die Weiterführung des Camposantobaues glaubte Niemand mehr. Kein Architekt hatte ein Interesse daran. Die Kosten wären ungeheuer gewesen, und die Cartons, wenn sie zur Malerei hätten dienen sollen, hätten dabei zerstückt und zerstört werden müssen.

Cornelius, dem nach Rom über diese plötzliche Begeisterung Berlins berichtet wurde, war über den Erfolg der Ausstellung hoch erfreut, am meisten jedoch im Gedanken an das Camposanto, auch wenn er sich sagen mußte, für ihn selbst sei da nichts mehr mitzuarbeiten. Es wäre unnatürlich gewesen, hätte ihn der Gedanke, sein Christliches Epos werde durch wunderbare Fügungen des Schicksals eines Tages noch auf den Mauern erstehen, je verlassen können. Der Unterschied war nur, daß er diese Unternehmung völlig der Gnade des zukünftigen Deutschlands überließ, und nur zu Zeiten die Wiederaufnahme der Arbeit noch zu erleben hoffte.

Und so, als er nach langem Aufenthalte aus Italien endlich zurückkam, unterwegs überall gefeiert, was Berlin anlangt aber fast unbemerkt in sein Haus wiedereinziehend, beschäftigten ihn aufs Lebhafteste fast nur die Gedanken an das große Werk und seine nie ruhende Arbeit wurde durch solche Hoffnungen bis zuletzt wach gehalten. Seine Frau war gestorben, er hatte sich zum dritten Male verheirathet, ein Kreis alter und neuer Freunde saß bis zuletzt um ihn, er hat bis zu der Krankheit, die ihn rasch hinraffte, niemals gekränkelt, er hat den Becher des Lebens bis zu den letzten Tagen fest in der Hand gehalten und den letzten Tropfen vom Rande fortgetrunken.

XV.

Ich habe mir aus diesen Jahren hier und da Notizen gemacht. Berlin hält die Menschen auseinander, ich kam nur selten zu Cornelius, der Eindruck, den er auf mich machte, war dann jedesmal ein um so frischerer. Ich schließe diesen Aufsatz indem ich Einiges aus meinen Aufzeichnungen mittheile, die ohne den Gedanken an Veröffentlichung nur für mich gemacht worden sind.

Den 25. November 1861.

„Ich wollte zu Cornelius gehen. Am Brandenburger Thore kam er mir mit seiner Frau entgegen. Ich begleitete ihn am Thiergarten her zu Brüggemann. Es ist neblig heute, der Reif saß an den Tannennadeln. Cornelius trug einen schwarzen Pelz.

„Hören Sie," sagte er, „ich habe jetzt alle meine Cartons wieder hier und sehe sie zum ersten Male: Alles was ich seit 10 Jahren — (er hätte 20 sagen können) — gearbeitet habe. Das Herz wurde mir warm dabei. Ich habe an alle die Zeit gedacht, daß ich in diesem Loch habe sitzen müssen, und nichts ist geschehen und ich bin mit Füßen getreten worden. Mißhandelt worden."

„Ich sagte, ich wüßte das wohl. „Nein," sagte er, „Sie wissen nicht, wie; und Niemand weiß es, wie sie mich mißhandelt haben. Aber Gott weiß es." Wir trennten uns da, vor Brüggemann's Hausthür." —

Er hatte die Cartons zum Camposanto theils mit in Italien gehabt, theils waren sie zu Ausstellungen versandt worden. Er nahm, wenn er nach Italien ging, immer von seinen Arbeiten mit, weil er das Bedürfniß hatte, stets den Anblick seiner ganzen Thätigkeit für dieses Werk vor Augen zu haben.

Den 2. Oktober 1863.

„Ich war heute bei Cornelius, zum ersten Male wieder

seit meiner italiänischen Reise. Er hatte vor Kurzem sein 80. Jahr angetreten. Ich fand ihn frischer und fester aussehend als vor zehn Monaten. Er zeichnete an einer der Predellen für die Camposantowand: „Die Pflege der Kranken, das Hinaustragen der Todten, das Begraben.“ Prachtvolle Sachen darin und wieder ein neuer Schritt zu freier, naturalistischer Auffassung. Nichts Leeres, Phrasenhaftes, wenn auch Vieles starr, sogar auffallend falsch.

„Er sagte: „Dies ist der Abschluß der Einen Wand. Es hat mich früher oft sosehr gegrämt, daß nicht gemalt worden ist: jetzt bin ich darüber hinaus, und, wenn ich mich recht bedenke, ist es ein Glück, daß es so kam. Ich habe so alle meine Kraft dem zuwenden können, was meine eigentliche Stärke, mein eigentliches, eigenthümliches Handwerk ist, worin ich etwas kann und leiste, und habe diese Cartons geschaffen, die tausend Jahre dauern können.“

Den 14. November 1864.

„Ich hatte Cornelius beinahe sechs Monate nicht gesehen, meiner Reise wegen, und sah ihn vorgestern wieder.

„Er zeichnete am Carton: Christus zwischen den Aposteln, mit Thomas, welcher die Finger auf die Wunde legt. Eine sehr schöne Composition, seine abgerundetste, und in einer Weise mit Licht und Schatten ausgeführt als sähe er die Farben im Geiste vor sich und ließe sie durch die Kohle auch mich sehen. Alle Köpfe individuell und voll vom Gefühle des Augenblickes.

„Er war unverändert. „Ich stehe im 82. Jahre,“ sagte er und wollte wissen, ob Michelangelo da noch in Stein gehauen. Er wiederholte was er mir über diesen Carton schon früher gesagt: eigentlich sähe er das Ganze als Marmorgruppe vor sich und glaube, er würde sie bei jüngeren Jahren als solche schön gearbeitet haben.“

Den 19. Juli 1865.

„Ich war eben bei Cornelius, um ihn noch einmal zu ſehen ehe ich heute Abend abreiſe.

„Als ich an das Haus kam, trat er aus der Gartenthüre, vor ihm her ſein kleiner Hund, für den er, weil er zu laut bellte, ein Stück Latte als Strafmittel in der Hand hielt. Ich wollte ihm den Arm geben, um die ſteinernen Stufen der Hausthüre mit ihm aufzuſteigen: er nahm die Hülfe jedoch nicht an und ſtieg, raſch eine Stufe ohne Zwiſchenraum auf die andere folgen laſſend, hinauf. Er ſah ſehr gut aus, ſeine Farbe war friſch und ſein Händedruck feſt, wenn auch die Hand eiskalt war.

„Unten auf dem Flur blieb er ſtehen. „Meine Cartons ſind wieder hier!“ ſagte er. Ich ſagte, ich hätte geglaubt, ſie ſtänden noch im Campoſanto.

Es war von ſeinen zuletzt vollendeten Sachen in dem großen, mit Brettern zugeſchlagenen Raum des Campoſanto eine Ausſtellung gemacht worden.

„Nein,“ erwiederte er, und es iſt mir lieb, daß ſie wieder hier ſind. Man fing ſchon an, ſie als Eigenthum zu betrachten und die Hand darauf zu legen. Man fing ſchon an, ſie photographiren zu laſſen!“

Cornelius hat das, zum großen eigenen Nachtheil, niemals dulden wollen. Es wurden damals Negative angefertigt, aber es durften nur zwei Abzüge davon gemacht werden, einer für ihn, einer fürs Muſeum.

„Ich ſchwieg. Wir traten in das erſte große Zimmer ein, wo die Vier Reiter ſtehen. „Dieſer Menſch,“ fuhr Cornelius fort — (er nannte einen Namen, den ich fortlaſſe) — „iſt die Qual und der Jammer meines Lebens. Nichts hat er unverſucht gelaſſen gegen mich. Das doppelte Exemplar des nach England gekommenen Taufſchildes hat man auseinander ſchneiden laſſen und Niemand bekommt es zu ſehen.“ Ich

antwortete, das sei nicht gut möglich. Ich meinte den Schild vor nicht langer Zeit zusammengesetzt gesehen zu haben. „Nun, dann bin ich froh," sagte er. „Ich weiß es erst seit gestern."

Ich erinnere mich nicht mehr was damals mit dem zweiten Exemplare des Schildes vorgenommen war, das sich im Besitze des königlichen Museums befindet.

„Wir standen vor der Predella, die die Pflege der Kranken und die Bestattung der Todten darstellt. „Das ist meine gute Frau," sagte er, „ich habe da auch ihren Namen aufgeschrieben. Das (die Landschaft) ist die Campagna di Roma."

Von dieser Frau, seiner zweiten, stand in Cornelius' Stube auf seinem Tische eine Miniaturmalerei, die, in vorzüglicher Ausführung und bei großer Aehnlichkeit, zu einer Zeit gemacht worden war, wo sie noch im vollen Glanze der Schönheit stand. Ich weiß nicht, was aus dem Bildchen geworden ist.

„Wir gingen die Säle durch und traten endlich in das rechts von der Hausthüre liegende Zimmer. Da war „Die Kleidung der Nackten", eine reizende Composition, „Die thörichten und klugen Jungfrauen", und, verschlossen in einem Kasten mit Flügelthüren „Die Erwartung des Jüngsten Tages" aufgestellt. Es stand da ein niedriger Acttisch, auf den setzten wir uns, dicht vor uns „Die Kleidung der Nackten." Die feine, wirklich entzückende Zeichnung war über und über mit Feuchtigkeitsblasen bedeckt, die sie in dem feuchten, muffigen Camposantoraume bekommen hatte und die denen zur Last fallen, die die Cartons dort ausstellten. „Es thut mir leid," sagte Cornelius, und tupfte leise und vorsichtig mit dem Finger auf der Frau mit dem säugenden Kinde herum, deren Gestalt am meisten verdorben war.

„Er sagte nichts weiter darüber. „Sie sollen sehen," fing er dann wieder an, „Sie werden es erleben, es wird ein großes

Geschrei werden, wenn ich todt bin: ho, der Cornelius, der große Künstler!" „Jawohl," sagte ich, ich werde es erleben und dann nicht mitschreien." „Ich habe doch meine herzliche Freude daran, jetzt wieder," sagte er, und zog mit dem Finger in der Luft eine der Bewegungen der Gruppen nach. Es ist so gezeichnet, wenn auch klein, daß es ganz colossal ausgeführt werden kann."

„Wann werden wir uns wiedersehen?" fragte er als ich fortging. „Im Herbste." „Ich glaube hier nicht mehr", antwortete er. Ich wollte das nicht gelten lassen. Ich beschrieb ihm sein gutes Aussehen. Er lachte und gab Alles zu, lobte auch sein Befinden. Er wurde sogar ganz vergnügt und fing an ein Lied zu singen, dessen Melodie wir vor acht Jahren in Albano von der Straße her zum Uebermaße gehört. So trennten wir uns."

Den 31. October 1865.

„Ich ging zu Cornelius. Er saß im kleinen Garten hinter dem Hause, dessen Sträucher fast noch grün zu nennen sind. Die Sonne schien warm. Er war frisch und fest im Gesichte und erzählt mir mit wahrem Stolze, er habe einen neuen Carton begonnen. Es steckt eine wunderbare Kraft in dem Manne. Wir saßen zwanzig Minuten zusammen. Ich erzählte ihm von dem Crucifixe Dürer's in Basel. Mit welchem Antheil er darauf einging und dann von Dürer sprach! Er sagte mir, man habe seine Dantecomposition, die der König von Sachsen besitze, modellirt und, in Eisen gegossen, ihm zum Geschenke gemacht. Es nehme sich ganz vortrefflich aus. Ich mußte ihm versprechen, die Photographie des Crucifixes zu bringen."

Den 5. November 1865.

„Bei Cornelius gewesen. Es war kein Licht im Zimmer als ich eintrat und ich begrüßte im Finstern so den alten Keller, nebst ein paar Herren und Damen, mit denen ich bekannt

gemacht wurde ohne zu sehen und gesehen zu werden. Dann kam die allabendliche, dämmrige Lampe mit der Aussicht vom Monte Pincio nach der Peterskirche als Lichtschirm davor. Auf dem Tische stand die Ilsenburger Schaale mit den Dantereliefs. Cornelius zeigte Photographien nach colorirten Kirchenfenstercartons von Coomans für einen Grafen Stolberg angefertigt. Aeußerst geschickt und zart ausgeführte Compositionen, in den Formen etwa, die Flandrin aufgebracht hat: eine Mischung historischer Costümtreue mit classisch ruhiger Haltung und voll ernst-byzantinisch, jesuitischer Gesinnung. Mir widerstrebten diese Dinge außerordentlich, sie waren mir vielleicht nie so unerträglich als grade jetzt, ich glaube, weil Cornelius sie lobte und ich vor der Gesellschaft nichts sagen wollte.

„Dieser geflügelte Christus am Kreuze, diese Heiligen, diese inhaltlose Innigkeit: ich fühlte, wie berechtigt die realistische Richtung unserer Tage ist. Man will dergleichen nicht mehr sehen. Man revoltirt um so mehr dagegen, jemehr Kunst dabei aufgewandt worden ist. Wüßten unsere Realisten nur Wahrheit und Wirklichkeit zu unterscheiden.

„Die Rede kam dann auf Allerlei. Cornelius ist mit lebendigem Interesse stets bei der Hand. Wollte man ihn diesen Coomans'schen Zeichnungen gegenüber recht aufs Gewissen fragen, er würde sie auch wohl ihrem wahren Werthe nach taxiren. Aber es genirt ihn, dazu getrieben zu werden. Er hat eine katholische Gesellschaft um sich, an die er gewöhnt ist."

Den 31. December 1865.

„Ich war heute Abend, am letzten des Jahres, bei Cornelius. Ich fand ihn so frisch und wohl aufgeräumt, daß es eine Freude war. Er sagte: „Ich habe wieder etwas fertig. Wenn Sie kommen wollen, sollen Sie es sehen."

„Die Rede kam auf Menzel's Krönungsbild. Er sprach

über Menzel und erkannte deſſen Verdienſte ſehr richtig und ſehr wohlwollend an."

Den 26. Februar 1866.

„Heute bei Cornelius. Er ging und ſaß im Garten, wo Alles ſchon frühlingsmäßig in Knospen ſteht. Es war davon die Rede, daß dieſer Tage in einem öffentlichen Vortrage heftig gegen Kaulbach geſprochen worden ſei.

„Wenn ſich Jemand über Kaulbach zu beklagen hat," ſagte Cornelius, „ſo bin ich es. Aber daß man ihn jetzt herunterreißt, dazu iſt er zu gut!"

„Cornelius ſpricht ſich, wenn die Rede auf Kaulbach kommt, meiſtens ſehr heftig aus, in früheren Zeiten noch heftiger als jetzt; niemals aber iſt er ungerecht oder gehäſſig gegen ihn, ſondern erkennt ſein bedeutendes, ſeiner Meinung nach mißbrauchtes Talent an."

Den 8. März 1866.

„Ich ſah Brüggemann im Sarge liegen. Ein ganzes Element weniger nun für mich, obgleich ich ihm nur ſelten begegnete. Einer der Repräſentanten jener humaniſtiſch Alles umfaſſenden Bildung, die denen anklebt, die die Goethe-Zeiten noch erlebten."

Brüggemann wirkte bekanntlich als einer der heftigſten Vertreter der katholiſchen Intereſſen im Cultusminiſterium. Doch war dieſe Bewegung damals noch eine ſo leiſe und unterirdiſche, daß ſie im perſönlichen Verkehr ſich kaum bemerklich machte. Brüggemann hatte ausgebreitete Kenntniſſe und das lebendigſte Intereſſe für jede neue Erſcheinung. Ohne Zweifel aber iſt es ſein Einfluß geweſen, der bei Cornelius in deſſen letzten Jahren das katholiſche Element äußerlich ſchärfer hervortreten ließ und ihm dadurch eine Stellung gab, die er, ſich ſelbſt überlaſſen, niemals eingenommen haben würde. Von der auch in Italien nicht das Mindeſte zum Vorſchein kam.

„Cornelius, zu dem ich dann ging, lag auf dem Kanapee. „Jetzt komme ich daran," sagte er, „fünfundvierzig Jahre habe ich mit Brüggemann gelebt. Eben, wie ich ganz in Gedanken an seinen Verlust arbeite, kommt ein Brief, der, zu Anfang unleserlich geschrieben, immer undeutlicher wird. Ich lege ihn ruhig bei Seite und sage: den kann mir der Brüggemann lesen. Ich kann mich gar nicht an den Gedanken gewöhnen, daß er fort ist."

„Ich sagte, Humboldt habe doch so lange gelebt. „Neunzig Jahre!" rief Cornelius, auf einmal ganz in Feuer. „Und Tizian? Ja, der lebte jetzt noch, wenn er nicht an der Pest gestorben wäre!"

„Wir gingen in den Garten und spazierten in der Sonne herum. Er nimmt an Allem Interesse wie Jemand der mitten drin steht. Er trug eine kleine runde Pelzmütze von grauem, feingekräuseltem Fell, die ihm Prinz Radziwill geschenkt.

„Er sagte: „Hören Sie, aber sagen Sie nichts davon: Das Camposanto spukt jetzt wieder im Hintergrunde!" Er hofft immer noch, es zu erleben. Sein letzter Carton wird prachtvoll. Er arbeitet mit jugendlichem Eifer daran."

Dies meine letzte Notiz über ihn. Am 6. März 1867 starb er. Seine Frau hat ihn mit hingebender Sorgfalt gepflegt. Während seiner Krankheit sah ich ihn nicht, nach seinem Tode dann zuletzt auf seinem Bette. Er sah im höchsten Grade abgemagert aus, hohes Alter und Krankheit hatten hier zusammen ihr Werk vollbracht. Die Energie seines ganzen Wesens drückte sich auch jetzt noch in seinen Zügen aus.

In weiten Kreisen durch Deutschland wurde sein Verlust würdig empfunden, in Berlin bemerkte man ihn kaum; ich habe aus dem Munde von Leuten, denen ein gewisser Ernst beim Tode eines solchen Mannes angestanden hätte, Witze über ihn gehört. Sein Tod sei ja keine Neuigkeit: Cornelius sei ja bei Lebzeiten schon unsterblich gewesen, und

ähnliches. Ich ſchreibe das hier nieder, weil es mir Pflicht erſcheint, auch dergleichen zu verzeichnen, und weil ſolche Züge, die Jeder gern vergeſſen möchte, zur Beurtheilung der Zeit ſpäter von Wichtigkeit ſein werden. Cornelius iſt von einem meiſt aus officiellen Perſönlichkeiten beſtehenden Zuge zur letzten Ruhe begleitet worden. Tiefer und würdiger wurde der Verluſt in anderen Städten Deutſchlands empfunden und mit Feierlichkeiten anerkannt. Ein Denkmal ſoll ihm in Düſſeldorf jetzt errichtet werden, das Donndorf in Dresden eben vollendet. Eine vortreffliche ſitzende Statue von ihm hat Calandrelli als Ornament für das gräflich Raczynski'ſche Haus gearbeitet, das neben dem Hauſe ſteht, in welchem Cornelius zuletzt in Berlin gewohnt und gearbeitet hat.

XVI.

Cornelius' Tod wurde von den Berliner Künſtlern zumeiſt als ein Ereigniß angeſehen das ſie gar nichts anginge. Die Mehrzahl wußte kaum von ihm, einige haßten ihn. Auch heute wird innerhalb dieſer Kreiſe vielfach bedauert, daß das neue Nationalmuſeum ſeinen Cartons zum Opfer fallen ſolle. Man hat vergeſſen, daß es nur um dieſer Werke willen gebaut worden iſt. Hätte eine Abſtimmung entſcheidende Kraft, ſo würden Cornelius' Cartons zum Frommen des Vaterlandes heute vielleicht ebenſo bei Seite geſchoben werden, wie es die königliche Akademie der Künſte bisher mit dem Carton der Wiedererkennung Joſeph's gemacht hat. Ich weiß, daß nicht Jedermann ſo denkt; die Wenigen jedoch, die anderer Meinung ſind, würden ſchwerlich zu Gehör kommen.

Die Zeiten liegen noch nicht ſo weit hinter uns, wo die politiſche Meinung des Landes in Berlin nicht nur ausgeſprochen, ſondern in Berlin auch producirt wurde. Berlin war der Wohnort der bedeutendſten Männer, des gebildetſten Publikums, der Sitz der gründlichſten Kritik. Dies jedoch iſt

ſeit einigen Jahren anders geworden. Heute iſt die Production der in Deutſchland maaßgebenden Gedanken längſt auf ganz Deutſchland übergegangen und in Berlin ſteht nur noch die Rednerbühne. In äſthetiſchen Dingen darf dies künftig nicht anders ſein. Sämmtliche Deutſche Künſtler müſſen Stimme haben, wenn in Fragen ein entſcheidendes Urtheil hier gefällt wird, welche ganz Deutſchland angehen. Was gab der königlichen Akademie das Recht, jenen Schatz erſten Ranges Jahrelang unſichtbar zu machen, als exiſtirte er nicht? Würden die Muſeen befugt ſein, ohne weiteres ein bedeutendes Kunſtwerk zu verſchließen? Würde die königliche Bibliothek eine werthvolle Handſchrift einfach unter Schloß und Riegel legen dürfen? Säßen nicht zufällig in Berlin noch ein paar Leute, welche andere Geſichtspunkte haben als den heute in ſo beſchämender Weiſe geltend gemachten, ja, man ſollte glauben, von nun an überhaupt maaßgebenden: den nämlich, daß beim Betriebe der Kunſt vor allen Dingen Geld verdient werden müſſe, ſo würde ein Schaden für Deutſchland entſtehen, den das unfehlbar nachfolgende Urtheil ſpäterer Geſchlechter zwar verdammen aber nicht wieder gut machen könnte.

Ich beſtreite dem ausübenden Künſtler durchaus das Recht, in Dingen der Kunſtgeſchichte ein *entſcheidendes* Votum zu haben. Ich habe mit vielen und mit bedeutenden Künſtlern kunſtgeſchichtliche Fragen debattirt: niemals bin ich einem begegnet, der nicht, was die allgemeine Anſicht anlangt, einſeitig geweſen wäre und der nicht ganze Kategorien von Werken, die einer, ſeiner eignen Richtung widerſprechenden Schule entſprungen waren, mit ſchneidender Ungerechtigkeit behandelt hätte. Dieſe Einſeitigkeit iſt eine ebenſo gewiſſe, als ſie eine natürliche iſt. Sie muß vorhanden ſein. Cornelius würde nicht der ſein, der er war, wenn er von Genre- und Landſchaftsmalerei nicht mit ſo ſouveräner Verachtung geſprochen hätte. Nichts iſt leichter geſchaffen als

ein „Präcedenzfall", nichts ist so gefährlich: wer heute sich das Recht anmaaßte, Cornelius' Cartons ihren Platz zu bestreiten, der gäbe einer zukünftigen Generation, deren Geschmack er weder kennt noch beeinflussen kann, das gleiche Recht seinen eignen Werken gegenüber in die Hände.

Völker pflegen in jeder Generation eine Anzahl Männer hervorzubringen, deren geistige Kraft so groß ist, daß sie durch Charakter und Thätigkeit das Vorrecht erwerben, von Allen gekannt und genannt zu werden, daß sie, ganz abgesehen von der politischen und religiösen Partei, zu der sie sich hielten, als Repräsentanten der Nation im höchsten historischen Sinne dastehen.

Diese Männer können Schwachheiten oder Einseitigkeiten gehabt haben, sie können zu früh gestorben sein um sich voll zu entwickeln, sie können zu lange gelebt haben, so daß ihre letzten Anschauungen mit denen der Generation nicht mehr stimmten, innerhalb deren sie ihre Tage beschlossen, ja sogar, wenn diese Männer energische, rücksichtslose, gewaltsame Naturen sind, so durfte die Zeit, in der sie lebten, sich in offenbarem Gegensatze zu ihnen befunden haben: immer müssen sie Gegenstand unserer Ehrfurcht bleiben, denn die Nationen haben nichts Höheres aufzuweisen als sie. Es gab Zeiten, wo Niemand den Namen Lord Byrons auf die Lippen nehmen durfte in seinem Vaterlande, und heute, eben, tritt ein Comité zusammen, um ihm ein Denkmal zu errichten. Wer solchen Männern manches vorzuwerfen hätte, wird manchen guten Grund anführen können, um seinen Standpunkt zu vertheidigen. Allein so berechtigt und nothwendig vielleicht einst die festeste Opposition gegen ihre eingreifende Thätigkeit war: keinen Grund kann es geben, der uns von der Pflicht der Ehrfurcht lossprächе sobald sie nicht mehr unter den Lebenden sind. Sehen wir uns wohl vor, was wir thuen. Der größte Vorwurf, der ein Volk treffen kann, ist, undankbar gegen seine großen Männer zu sein.

Nehmen wir an, es handelte sich darum, den Vertretern des Deutschen Volkes bei irgend einer außerordentlichen Gelegenheit die Nothwendigkeit ans Herz zu legen, daß für die Deutsche Kunst etwas zu thun sei. Und nun träte etwa Einer von denen auf, denen alle unsere geistigen Reichthümer überhaupt ein Spott sind, nur weil sie ihren Werth nicht zu ermessen wissen, oder ein Anderer, dem die heute nur auf Geldverdienst losarbeitende Thätigkeit einer großen Anzahl der Deutschen Künstler so verhaßt wäre, daß er seinen Widerwillen gegen diese auf alle zusammen übertrüge, und es fragte dieser oder jener höhnisch, was das denn sei: Deutsche Kunst und Deutsche Künstler? Woher denn diese Herren Künstler, die soviel Geld verdienten und öffentlich predigten, daß je weniger geistigen Inhalt ein Gemälde besitze, um so schätzenswerther und verdienstvoller seine Herstellung sei, ihre Berechtigung noch auf öffentliche Unterstützung nähmen?

Dieselben Leute, die die Wände des Nationalmuseums heute so gerne von Cornelius' Cartons befreit sähen, damit Werke ihrer Mache da Platz fänden, würden, wenn man diesen Rednern eine Anzahl großer Namen entgegenschleuderte, mit in den Ruf einstimmen: Cornelius! Sein Name würde, wie der todte Cid durch den bloßen Anblick die Feinde schlug, durch seinen Klang die Verächter Deutscher Kunst zu Boden schlagen. Cornelius' Name wird noch oft gebraucht werden, um mit der Wucht seiner vier Silben Alles auszudrücken, was für die Ehre Deutscher Kunst gesagt werden kann. Cornelius' Cartons in der Nationalgallerie werden in kommenden Zeiten die Deutsche Kunst vielleicht noch als schützende Macht zu beschirmen haben. Denn wer vor seine Vier Reiter tritt, und wenn es der Roheste wäre, muß ein Gefühl der ungeheueren Persönlichkeit empfangen, deren Hände das geschaffen haben. Und wenn man diese Vier Reiter durchläßt, wird man auch wohl das Uebrige passiren lassen, das von dem-

ſelben Künſtler herſtammt, auch wenn manches darunter nicht ſo auf den erſten Blick verſtändlich iſt.

Niemandem aber wird es auch in der Zukunft, wenn Cornelius' Andenken in alle ſeine Würden wieder eingeſetzt iſt, einfallen, ſeine Werke zum Muſter für Nachahmung aufzuſtellen. Dieſe Linien ſind ſeine Linien und haben Niemandem ſonſt zu dienen. Ich wiederhole: Die heutige Richtung auf das Reale, d. h. auf die Wiedergabe deſſen, was das Auge ſieht ohne bei der Darſtellung dem Umriſſe oder der Farbe den Vorzug zu gewähren, ja ſogar das Abſehen von der Wahl geiſtig inhaltreicher Gegenſtände bei den Kunſtwerken, das manche Künſtler ſich zur beſondern Pflicht machen, hat ſein Gutes und Nützliches. Beſſer einfache Nachahmung der Natur, als ſogenannte ideale Stoffe, denen wirklicher Inhalt dann erſt recht abgeht. In der Richtung auf das Reale liegt das, was uns fehlte. Cornelius dachte ſeine Gemälde nicht in Farben, er ordnete die Geſtalten dem geiſtigen Inhalte ſeiner Werke unter. Sie bedürfen der Mehrzahl nach zu ſehr der Erklärung. Wollen wir heute einen Fortſchritt ſchaffen, ſo richte man alle Kraft dahin, das Handwerksmäßige in der Kunſt zu vervollkommnen und den Künſtler ganz im Allgemeinen in ſeiner geiſtigen Bildung zu fördern. Den Inhalt der Werke wird die Zeit bringen, oder ſie verſagt ihn, je nachdem; ſchenken, bewirken, erzielen läßt ſich in dieſer Richtung von Seiten einer Regierung nur ſehr wenig. Wir müſſen erwarten, daß Meiſter aufſtehen, von denen die Augen des Volkes bezaubert und von denen die mehr nachahmenden Talente der Künſtler zweiten Ranges zu dieſen oder jenen Lieblingsanſchauungen mitfortgeriſſen werden. In dieſem Sinne iſt heute die Berliner Akademie reorganiſirt worden. Früher ſtellte man an die Spitze ſolcher Inſtitute Meiſter, deren Richtung maaßgebend war für die ganze Anſtalt. So noch iſt Cornelius ſelbſt in Düſſeldorf und in München an die Spitze der königlichen Akademien getreten. Wer da nicht wie er

dachte, fand überhaupt keine Stätte da. Heute wird eine Einrichtung gesucht, bei der diese Direction womöglich fortfiele. Man theilte das Institut in zwei Hälften, die nur der Verwaltung nach zusammenhängen. Die niederen Classen haben nur die technische Ausbildung zum Zweck, die oberen Classen bestehen in einer Anzahl Ateliers, welche Meistern der verschiedensten Richtungen zugetheilt sind, bei denen die Schüler nach eigener Wahl eintreten können. Was könnte heute ein Director nützen, der, wie Cornelius, Genremalerei und Landschaftsmalerei für kaum eines Malers würdig hielte, etwa wie Michelangelo neben der Freskomalerei die Oelmalerei verachtete, weil das eine Malerei für Frauen sei? Was aber auch ein Director, welcher, wie Piloty, den Triumphzug des Germanicus so malt, als sei sein Werk die photographisch treue Wiedergabe eines Tableaus, das, als Aktschluß irgend einer Balletvorstellung diesen Stoff verherrlichte? Und wollte man auch einem Talente wie Piloty hingehen lassen, dergleichen und Anderes für sogenannte realistische Geschichtsmalerei zu geben: wer möchte angehende jugendliche Talente in diesem Sinne von Staatswegen unterrichtet sehen?

Eine neue nationale Kunst kann nur einer rein geistigen Bewegung entwachsen, die in der Region der höchsten Gedanken des Volkes sich vollzieht. Tritt diese Bewegung ein, so wird sich von selbst zeigen, daß keine Neugestaltung unserer Kunst möglich sein kann ohne Anschluß an die großen Meister der Vergangenheit. Wie frei glaubte Cornelius thun und lassen zu können was ihm sein Genius eingab, und wie durchaus wurde er von seiner Zeit beeinflußt: entweder gefördert oder zurückgehalten. Und wie drängten sich ihm, der Raphael und die Antike zuerst für Ausgeburten der Sünde hielt, Raphael und die Antike, als ihre Stunde kam, dennoch als Muster auf. Kommen große Talente wieder, so müssen sie zu dem Vergangenen, Abgethanen zurückkehren und eine Verbindung suchen.

XVII.

Goethe drückt den eben dargelegten Gedanken, aller Fortschritt in der bildenden Kunst sei nur möglich im Anschlusse an das früher Geleistete, kürzer aus, indem er sagt, alle ächte Kunst — er begreift auch die Dichtkunst darunter — müsse von einem „Ueberlieferten" ausgehen.

Dieses Ueberlieferte gewahren wir nicht nur in der bildenden Kunst als die einzige constant die Völker beherrschende Macht, es ist in allen Fächern der geistigen Existenz der Völker gleich erkennbar und nothwendig.

Jedes Volk hat seine Religion: seine officielle Verehrung des höchsten Wesens. Als die Blüthe aller Religiosität aber stellt sich unserem philosophirenden Geiste, im Gegensatze zu diesem öffentlichen Dienste, eine durch keine menschliche Sprache auszudrückende Hingabe an das Walten einer Weisheit dar, von der wir alles Gute erwarten und deren unbegrenzte Macht wir anerkennen. Man sollte meinen: hierüber mit sich selbst im Klaren zu sein, genüge völlig und mache alles „Herplappern von Gebeten" allen „Formelkram der Confessionen" überflüssig.

Die Erfahrung zeigt, daß dies Bewußtsein nicht genüge. Daß eine gemeinschaftliche Verehrung des höchsten, die Welt regierenden Wesens durch festgestellte gemeinsame öffentliche Handlungen der Völker, neben der im Stillen dargebrachten Verehrung des Einzelnen unentbehrlich sei. Diese Formeln werden durch mühsame Arbeit für Jahrhunderte festgestellt. Es sind nichts als Worte, von denen es scheinen könnte, manches andere thue hier und da dieselben Dienste: und doch hält man seit Jahrhunderten oft an der einzigen alten Formel der Gebete und Lieder fest, deren Wortstellung und Wortwahl unveränderlich erscheint. Wer nur die „Pfaffen" für die stillen Hüter dieser Worte hält und sich einbildet mit den Geistlichen wären sie fortzuschaffen, täuscht sich.

Dieſer Formeln bedürfen wir nicht allein für die Religion, ſondern das Leben der Völker bewegt ſich nach allen Richtungen in ſolchen Formeln, die ſich langſam ändern und über deren erſten Urſprung Niemand Auskunft gegeben hat. Deren Einfluß ſich bis in das feinſte geiſtige Leben erſtreckt, dem ſie durch ihre ſich aufdringende egaliſirende Uebermacht die urſprünglich angeborene Freiheit ſoſehr beſchränken, daß man an dieſer Freiheit überhaupt zweifeln könnte. Alle in der That zu beobachtende „Freiheit“ äußert ſich nur darin: dieſe Formeln ſo früh als möglich als das eigentlich die Welt Anregende zu erkennen, ihre Wirkung zu verfolgen, ihre Handhabung zu ſtudiren, ſie ſich anzueignen und die eigne Energie in ihrem richtigen Gebrauche derart zu entfalten, daß es den Anſchein habe, als wirke unſere Energie rein aus ſich. In den wildeſten Zeiten der franzöſiſchen Republik, in den härteſten Tagen der Napoleoniſchen Tyrannei, iſt immer nur das Volk durch den Gebrauch von Formeln aufgeſtachelt oder niedergehalten worden, die von denen, die ſich ihrer bedienten, als uralte Erbſchaft übernommen waren, und deren ungeheure Wirkung nur in der Art und Weiſe der Benutzung lag. All unſer Staatsleben, Familienleben, geiſtiges Leben beruht auf einer ewigen Umgeſtaltung dieſer Formeln, die zuweilen als unerträgliche Kette für den Moment gewechſelt, immer ſofort aber in irgend einer Lage wiederaufgenommen werden.

Unſer Phantaſieleben bewegt ſich in derſelben Abhängigkeit vorwärts. Man ſollte denken, jedem Maler oder Dichter ſei es möglich, in unbekümmerter Freiheit den menſchlichen Körper von einer ganz neuen Seite, den menſchlichen Geiſt in ganz neuer Erſcheinung darzuſtellen. Die Welt pflegt ſich regelmäßig beim Erſcheinen eines neuen Talentes der Täuſchung hinzugeben, als ſei dieſer unerhörte Fall eingetreten. Niemals aber iſt das in Wahrheit geſchehen. Immer ſehen wir, wie doch nur das „Ueberlieferte“ in neuer Form weiterge-